





JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN





DREIZEHNTER BAND

BERLIN 1892

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, M. JORDAN, F. LIPPMANN.

REDAKTEUR: R. DOHME.

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Dreizehnter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1892

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1891

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Als Geschenk des Herrn van Branteghem in Brüssel erhielt die Sammlung den Gipsabguss eines Jünglingskopfes einer in Italien erworbenen Kopie der sogenannten Vesmacottschen Jünglingsfigur in London.

I. V.:
PUCHSTEIN

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung hat eine Reihe von Erwerbungen, vorwiegend Geschenke, zu verzeichnen.

Käuflich erworben wurden die lebensgrofsen Steinfiguren einer weiblichen und eines männlichen gekrönten Heiligen (wohl Kaiser Heinrich II und seine Gattin); Arbeiten aus der Mitte des XIV Jahrhunderts, welche sich früher in einem fränkischen Kloster befanden.

Aus der gleichen Zeit erhielt die Sammlung als Geschenke von ungenannten Gönnern eine durch ihre treffliche alte Bemalung ausgezeichnete Holzstatue der Madonna, gleichfalls eine süddeutsche Arbeit, sowie zwei grofse Steinkonsole mit phantastischen Tierdarstellungen von der Kathedrale in Bourges stammend. Vom Anfang des XVI Jahrhunderts stammt ein in New-York erworbener in Holz geschnitzter Altar mit der Sippe Christi, die tüchtige Arbeit eines schwäbischen Nachfolgers von Syrlin. Aus demselben Besitz wurde ein kleineres Relief in Holz, Christus am Ölberge darstellend, käuflich erworben; anscheinend das Werk eines guten mittelrheinischen Künstlers um 1500.

Durch Herrn Wernher in London wurde die Bronzestatuette einer jungen nackten weiblichen Figur, welche erschreckt nach oben blickt, zum Geschenk gemacht. Die Figur ist eine der schönsten Bronzen, welche uns aus dem Anfang des Cinquecento erhalten sind: in der aufserordentlich lebenswahren und geschmackvoll aufgefassten Bewegung wie in der Körperbehandlung ist sie dem Raphael nahe verwandt.

Herr Generalkonsul A. Thieme in Leipzig schenkte der Abteilung die Bronzestatuette der sitzenden Figur der Geschichtsschreibung, auf einer als Tintenfass hergerichteten Basis, eine vorzügliche Arbeit eines venezianischen Künstlers, wahrscheinlich des Jacopo Sansovino.

Ein anderes wertvolles Geschenk verdankt die Abteilung wieder Herrn Grafen Dönhoff-Friedrichstein: die Gruppe eines Knaben, welcher einer Hündin ein paar Junge fortgenommen hat. Die Arbeit, in Stuck aus-

geführt, ist in Farben, welche denen der glasierten Robbiaskulpturen ganz verwandt sind, bemalt und hat auch im Typus des Knaben so viel von Andrea della Robbia, dass sie mit grofser Wahrscheinlichkeit diesem Künstler zugeschrieben werden kann. Als reines Genre-Motiv ist die Darstellung zugleich eine grofse Seltenheit in der Plastik des Quattrocento.

Als Geschenke von Ungenannten sind sodann noch zwei italienische Vortragkreuze des XIV Jahrhunderts und fünf Reliefs in Perlmutter aus dem XV und vom Anfang des XVI Jahrhunderts, meist deutschen Ursprungs, zu verzeichnen.

Herr Dr. Weizsäcker ist Ende September aus der Verwaltung der Abteilung ausgeschieden, da er als Vorstand die Leitung der Sammlungen des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. übernommen hat.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Für das Vasenkabinet wurde erworben eine rotfigurige Vase a colonnette mit Darstellung zweier würfelnden Helden vor dem Bilde der die Nike tragenden Athena, gefunden in der Nekropolis von Kamarina.

An Bronzen wurde eine wohlerhaltene kleine Figur des Attis erworben, der auf seinem Kopf eine tragische Maske hält; sowie ein altertümlicher, bartloser Jünglingskopf, der zum Einzapfen in einen Rumpf bestimmt war.

Aus Blei ein Triptychon, in Tharros gefunden, dessen Mittelstück eine nackte Venus zeigt, mit einem Eroten zur Seite, in einer von zwei Säulen eingefassten, gewölbten Nische stehend.

Von Terrakotta ein bunt bemaltes weibliches Idol, ein Pan mit Frau im Arme lagernd, Hermes, den Widder unter der Achsel tragend, endlich eine sitzende Aphrodite, neben welcher ein am Boden kauernder Eros mit einem Schiffchen spielt. Von derselben Gruppe gelang es, ein zweites Bruchstück zu gewinnen, in welchem die Erosgruppe besser erhalten ist.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat 25 Stück erworben, 1 silbernes, 19 Kupfermünzen und 5 Stücke Papiergeld, sämtlich Geschenke, und zwar vom Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten und von den Herren Bankier Hahlo, Professor Dr. von Kaufmann und Martini. Das wertvollste Geschenk ist das des Herrn Martini: eine Kupfermünze der afrikanischen Stadt Achulla mit der Umschrift und dem Kopfe des Quinctilius Varus. Herr Martini besafs zwei Stücke dieser aufserordentlich seltenen und für eine deutsche Sammlung so hoch interessanten Münze; er hat das eine bereits im vorigen Jahre dem Münzkabinet geschenkt und uns jetzt auch durch Schenkung des anderen, in der Umschrift das erste Stück wesentlich ergänzenden, erfreut.

V. SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Im abgelaufenen Quartal wurde eine im Kupferstichkabinet eingerichtete »Hülfssammlung«, ein Apparat zum Studium der Geschichte des Kupferstichs und Holzschnittes, allgemeiner Benutzung übergeben.

Die Hülfssammlung setzt sich aus Reproduktionen alter Stiche, Radierungen, Holzschnitte etc. zusammen, bestehend in Photographien, Lichtdrucken, Heliographien und Nachbildungen aller Art, erworben zumeist geschenkweise im Verkehr mit auswärtigen Sammlungsvorständen und Kunstforschern, Duplikaten vorhandener Auktionskataloge entnommen, u. dergl. Dieses seit einer Reihe von Jahren hier angesammelte Material ist nunmehr systematisch nach Schulen und Meistern geordnet, und in Mappen unter-

gebracht worden. Der Zweck der Hülfssammlung ist, eine Ergänzung unserer Kupferstichsammlung zu bilden und dem kunstgeschichtlichen Studium Unica auswärtiger Sammlungen, seltenste Stiche, Holzschnitte etc. im Abbild zugänglich zu machen. In die Hülfssammlung sollen in der Regel Nachbildungen solcher Stiche etc. aufgenommen werden, deren Originale unser Kabinet nicht oder nur in unzulänglichen Exemplaren besitzt. Durch Photographie oder sonst auf mechanischem Wege hergestellten Reproduktionen wird hierbei vor anderen der Vorzug gegeben. Ältere Kopien und freie Nachzeichnungen sollen nur ausnahmsweise in der Hülfssammlung Verwendung finden. Schon in ihrem gegenwärtigen Zustande dürfte sich dieselbe für viele Zwecke nützlich erweisen.

Es ist zu hoffen, dass die Hülfssammlung häufig benützt und durch Zuwendungen der Fachgenossen stetig vermehrt und ergänzt werde. Der Natur der Sache nach kommen für ihre Vervollständigung Ankäufe weniger in Betracht, als gelegentliche Schenkungen und Überweisungen von photographischen Aufnahmen u. dergl., die für wissenschaftliche Spezialzwecke in auswärtigen Kupferstichsammlungen, Bibliotheken etc. gemacht werden. Derartige Blätter, vereinzelt oft von nur geringem Wert, gewinnen Bedeutung, wenn sie in sachgemäfser Einreihung eine Lücke des kunstgeschichtlichen Studienmaterials ausfüllen helfen.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Abteilung hatte sich auch im verflossenen Vierteljahr mehrerer wertvoller Geschenke zu erfreuen;

Herr Julius Isaac in Berlin schenkte ein historisch sehr merkwürdiges Stück, einen vorzüglich erhaltenen, aus einem grofsen viereckigen Alabasterblock gearbeiteten ägyptischen Schrein, der als Behältnis für die Eingeweidegefäfse König Scheschonks I (um 930 v. Chr.) gedient hat. Der dachförmige Deckel des Schreins, auf dem ein teilweise in Relief gearbeiteter Geier ruht, ist abzunehmen. Auf den Seitenflächen des Unterteils sind die Göttinen Isis und Nephthys abgebildet, die mit ihren Flügeln den Inhalt des Schreins beschützen.

Von Herrn Premier-Leutnant von Levetzau in Konstantinopel-Pera erhielt die Abteilung das Bruchstück eines Holzsarges mit einer interessanten Inschrift, die aus der Übergangszeit vom alten zum mittleren Reich stammt.

Herr Dr. Olshausen überwies eine Perle aus bernsteinähnlichem Harz, die einem Grabe des mittleren Reichs entstammt; Herr Julius Willmann schenkte das winzige, aber künstlerisch ausgeführte Figürchen eines Affen, der eine Frucht frisst; ferner eine hölzerne Haarnadel mit einem Widderkopf, der von einer silbernen Schlange bekrönt wird, und Teile der bemalten Lederbespannung eines Kästchens. Von Herrn Professor G. Schweinfurth erhielten wir eine Reihe kleiner Thonnäpfe ältester Zeit und eine Sammlung von Pflanzenresten aus altägyptischen Gräbern, welche die ähnlichen von Herrn Professor Schweinfurth schon früher gemachten Pflanzensammlungen in dankenswerter Weise ergänzt.

Durch Kauf wurden 9 gnostische Gemmen erworben.

I. V.:
STEINDORFF

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Durch Ankauf wurden erworben:

- Eine Holzfigur des Sunian-Yaksayâ, Kopie nach einem im Museum zu Colombo befindlichen Originale.
- Schmucksachen der Beunong in Nord-Kambodscha.
- Ein komplett ausgestatteter chinesischer Hausaltar aus Amoy sowie eine Sammlung von Ahnentafeln und eine Anzahl von Totengewändern ebendaher.

Als Geschenke gingen ein:

- Ein Steinbeil aus Java von Herrn A. H. BERKHOUT, Forstmeister in Niederländisch Indien.

Ein grofser Speisedeckel (tûdung sâdji) aus Landak in Nordwest-Borneo von Herrn Dr. med. BEYFUSS in Malang, Java.

Eine japanische Elfenbein- und eine chinesische Specksteinfigur von Herrn Polizei-Leutnant SCHMIDT-NEUHAUS in Berlin.

Eine Thonabformung einer im Museum zu Bern befindlichen westafrikanischen Elfenbeinkanne von Herrn Dr. UHLE in Kötzschenbroda.

Eine geschnitzte Nuss der Cocos lapidea aus Süd-Amerika von Herrn LÖHRL in Bari.

Einige ethnographische Stücke aus West- und Nordwest-Australien von Herrn Baron VON MUELLER in Melbourne.

Eine Anzahl ethnographischer Gegenstände aus Melanesien von Herrn Kapitän LEMMIN.

Von dem Auswärtigen Amte wurde eine umfassende ethnographische Sammlung aus den Schutzgebieten von Togo und Kamerun überwiesen.

Herr Major VON WISSMANN übergab einen afrikanischen Goldschmuck zur Ausstellung.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Amtsvorsteher Lanzky in Tempel, Kr. Ost-Sternberg: Thonscherben aus dem dortigen vorrömischen Gräberfelde.

Herr Lehrer Rud. Rietz in Freyenstein, Kr. Ost-Priegnitz: ein daselbst gefundenes Feuersteinbeil.

Herr Ingenieur Max Swierzy, Berlin: eine aus spätrömischer Zeit stammende grofse Glasperle von Bofsdorf, sowie zwei Thongefäfse von Dahnsdorf, Kr. Zauche-Belzig.

Herr Prediger Sachs, Dahlhausen, Kr. Ost-Priegnitz: eine Anzahl von Urnen mit Beigaben aus der Zeit der Völkerwanderungen von einem dortigen Gräberfelde.

Von der Königl. Garnison-Bauverwaltung wurde der Abteilung eine grofse Fibel mit Scheibenspiralen, sowie eine Nadel von Bronze überwiesen, die beide gegenüber dem Schlosse Bellevue bei Berlin aus der Spree ausgebaggert wurden.

Ankäufe.

Ein durchbohrter Steinhammer von Krischow, Kr. Kottbus.

Ein Steinhammer von Bagemühl, Kr. Prenzlau.

Zwei grofse, sehr schöne eiserne Lanzenspitzen aus der Zeit der wendischen Herrschaft, in der Nähe von Brandenburg a. d. H. gefunden.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenke.

Herr Konservator E. Krause, hier: neolithische Thonscherben von Nidden auf der Kurischen Nehrung.

Herr Hotelbesitzer Stellmacher, Schwarzort: ein aus der dortigen Baggerei stammender Bernsteinring.

Herr Gutsbesitzer Montowt in Kirpehnen, Kr. Fischhausen: sehr interessante Grabfunde aus der römischen Zeit, wie Fibeln von Bronze und Silber, Schnallen, Pinzetten etc. aus dem dortigen Gräberfelde.

Herr Dr. Klebs in Königsberg: eine grofse Anzahl von Nachbildungen der interessantesten Bernsteinartefakte aus Preufsen besonders von Schwarzort.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Geschenke.

Herr Oberstabsarzt a. D. Vater in Moabit und Herr Rentier Carl Künne in Charlottenburg: Thonscherben aus der älteren germanischen Zeit von der Burg Lenzen bei Elbing.

Herr Aug. Harthun, Neu Paleschken: Thonscherben und eine Bronzenadel aus einem dortigen Gräberfelde.

Herr Rittergutsbesitzer Treichel, Hoch-Paleschken: einen Einbaum, sowie mehrere Urnen aus altgermanischer, vorrömischer Zeit.

Herr Lehrer Bensch in Neu-Barkoschin: eine daselbst gefundene Urne mit dazugehörigem Deckel.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk.

Herr Kastellan Strumpf, hier: einen durchbohrten Steinhammer aus Pasewalk.

PROVINZ POSEN.

Ankauf.

Eine gröfsere Anzahl von Urnen mit verschiedenen Beigaben aus Bronze und Eisen von dem der Hallstatt-Zeit und der älteren La Tène-Zeit angehörenden Gräberfelde von Luschwitz, Kr. Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke.

Herr Direktor Neumann in Köben: ein neolithisches Gefäfs mit Schnurornament von Köben.

Herr Rittergutsbesitzer von Köckritz auf Mondschütz: eine Anzahl von thönernen Düsen, die zu einem aus alter Zeit herrührenden Schmelzofen gehören.

Herr Baumeister Andreae, Grofs-Strehlitz: Urnen und Bronze-Beigaben von Tschammer-Ellguth und Adamowitz, Kr. Grofs-Strehlitz.

Ankäufe.

Ein durchbohrter Serpentin-Hammer von Ofswitz bei Breslau.

Ein noch undurchbohrter Steinhammer aus Granit von Köben, Kr. Steinau.

Thongefäfse der Hallstätter Zeit, sowie kleinere Fnude aus römischer Zeit, Fibeln, Messer, Schnallen etc. aus verschiedenen Gräberfeldern von Köben.

Thongefäfse von Seitsch, Kr. Guhrau.

Thongefäfse und kleine Beigaben von Bronze und Eisen aus dem Gräberfelde von Lessendorf, Kr. Freystadt.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Urnen und Beigefäfse aus einem der Hallstätter Zeit angehörenden altgermanischen Gräberfelde bei Köben.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk.

Herr Kreisphysikus Dr. Schröder in Oldenburg: vier in der Nähe von Oldenburg zusammen in der Erde gefundene Steingeräte.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk.

Herr Hotelbesitzer H. C. Witte in Bergen a. d. D.: einen Bronzecelt von Bergen.

RHEINPROVINZ.

Ankauf.

Mehrere Grabfunde aus einem Skelettgräberfelde der fränkischen Zeit bei Nettersheim, Kr. Schleiden.

Gipsabgüsse von zwei grofsen, in Köln gefundenen römischen Grabsteinen.

PROVINZ HESSEN-NASSAU.

Im Umtausch mit dem Provinzial-Museum in Wiesbaden wurden römische Fundstücke, wie verschiedenartige Gefäfse, Ziegel etc. gegen Dubletten aus Posen und Schlesien erworben.

THÜRINGEN.

Ankäufe.

Steingeräte aus der Gegend von Weimar und Apolda.

ANHALT.

Ankauf.

Durch gütige Vermittelung des Herrn Prediger Rawald in Bornum: eine

größere Anzahl von Urnen, Beigefäßen und Bronzebeigaben aus einem altgermanischen Gräberfelde mit Leichenbrand bei Bornum.

GROSSHERZOGTUM HESSEN.

Ankauf.

Keltische Goldmünze, sogenanntes Regenbogenschüsselchen, von Mardorf bei Marburg.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Ankäufe.

Thongefäße, Scherben und kleine Bronzen der vorrömischen Zeit, von mehreren Lokalitäten des nördlichen Böhmens.

Eine Sammlung von Photographien verschiedener ungarischer, vorgeschichtlicher Fundstücke.

A. VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

Ankäufe

Seine Majestät der Kaiser und König haben allergnädigst außerordentliche Mittel zum Ankauf von neun GLASFENSTERN aus der Kapelle des LANDAUERKLOSTERS in Nürnberg, 1508, zu gewähren geruht. Sieben Fenster, welche zusammen die Altarwand schmückten, sind vollständig erhalten, drei derselben füllen das Mittelfenster mit einer zusammenhängenden Darstellung der Trinität inmitten der Chöre anbetender Engel. Das Fenster links enthält die Aufnahme des Stifters Matthäus Landauer in das Paradies, sowie die Parabel der klugen und thörichten Jungfrauen. Das Fenster rechts zeigt die apokalyptischen Engel und die Opferung Isaaks. Zu dem Fenster einer Seitenwand gehören die Himmelfahrt Mariä und die vier Evangelisten (letztere noch nicht hergestellt). Die übrigen Fenster, welche sich in verfallenem Zustande in Schlesien im Privatbesitz befanden, sind durch Professor Haselberger in Leipzig vortrefflich restauriert.

Die Zugehörigkeit der Fenster zu der Landauerkapelle ist völlig erwiesen. Die Zeichnungen zu den Fenstern, welche zu den herrlichsten Schöpfungen der Zeit gehören, rühren von Dürer oder einem ihm nahestehenden Künstler her.

Geschenke

Herr Fordemann, Burg. Serviette, Leinen. Schlesien, XVIII Jahrh.

Herr Fademrecht, Marienburg. Zwei Flachreliefs, roter Thon. XVI Jahrh.

Herr Dr. Darmstädter. Porzellanbecher. Meissen, bez. 20. August 1719.

Überweisungen

Seine Majestät der Kaiser. Eine kupferne Dose. Auf Deckel und Boden Darstellungen. Auf ersterem Friedrich der Grofse vor Breslau, auf letzterem Seeschlacht bei Karthagena.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr Hofgoldschmied Schaper, hier. Moderne Schmuckgegenstände.

Herr Ciseleur Rasmufsen, hier. Becher in Silber getrieben, und ein Reliefporträt, Kupfer getrieben.

LESSING

II. NATIONAL-GALERIE

1. Juli bis 30. September 1891.

Erwerbungen:

A. ÖLGEMÄLDE UND ÖLSKIZZEN

K. BLECHEN. »Die Semnonen in der Mark rüsten sich zum Aufbruch gegen die Römer«.

DERSELBE. »Der Mittag«. Blick von Civita Castellana in die Ebene und auf den Monte Soracte.

DERSELBE. »Ideale Landschaft mit Nymphen, Liebesgöttern und Faunen«.

K. BLECHEN. »Kirchenruine im Mondschein«.
DERSELBE. »Monte Soracte, von Narni aus«.
DERSELBE. »Landschaft mit einem gotischen Pfeiler zwischen Bäumen«.
DERSELBE. »Kleine Landschaft«.
DERSELBE. »Gebäude in italienischer Landschaft«.
DERSELBE. »Baumstudien mit Gebäude«.
DERSELBE. »Altes Gebäude an einem See«.
DERSELBE. »Seestück«.
DERSELBE. »Villa Borghese mit dem Hause Raffaels in Rom«.
DERSELBE. »Angelnde Mädchen«.
DERSELBE. »Landschaft mit unvollendetem Gebäude«.
DERSELBE. »Bauerjunge, welcher in den Schmutz gefallen ist«.
DERSELBE. »Meeresstrand bei Neapel im Mondschein«.
DERSELBE. »Landschaft, im Hintergrunde Schneeberge«.
DERSELBE. »Neapolitanische Fischer, auf einem Felsen sitzend«.
DERSELBE. »Römische Campagna, im Vordergrunde Mönche mit Eseln«.
DERSELBE. »Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde«.
DERSELBE. »Ruinen des Palastes der Königin Johanna von Aragonien, aus einer Grotte gesehen«.
DERSELBE. »Kreuzgang eines italienischen Klosters mit Pilger«.
DERSELBE. »S. Cosimato bei Tivoli«.
DERSELBE. »Mönch in italienischer Landschaft«.
DERSELBE. »Aus dem Albaner Gebirge«.
DERSELBE. »Partie aus dem Park von Terni (Mönche)«.
DERSELBE. »Der einbrechende Abend«. Aus der Umgebung Narni's.
DERSELBE. »Castel Gandolfo bei Albano«.
DERSELBE. »Non dubitate«.
DERSELBE. »Diana und Endymion«.
DERSELBE. »Landschafts-Skizze«.
DERSELBE. »Est, Est, Est! Montefiascone«.
DERSELBE. »Büfsende im Mondschein«.
DERSELBE. »Ein Betender«, Skizze.
DERSELBE. »Schlafender Faun«, Skizze.
DERSELBE. »Landschaft«, unvollendet.
DERSELBE. »Kühe in Landschaft«.
DERSELBE. »Landschafts-Skizze«.
DERSELBE. »Kleine Märkische Landschaft«.
DERSELBE. »Einschlagender Blitz«.
K. BLECHEN. »Felsenlandschaft«, Staffage ein Eremit.
DERSELBE. »Ruine, drei Rundbögen mit Strauchwerk umgeben.«.
DERSELBE. »Prozession von Mönchen«.
DERSELBE. »Dame sitzend«, Kniestück.
DERSELBE. »Mausoleum in Charlottenburg«.
DERSELBE. »Fuchs, vor seinem Bau liegend«.
DERSELBE. »Mönch mit Fackel«.
DERSELBE. »Kopie nach Carravaggio: Die irdische Liebe«.
DERSELBE. »Partie aus dem Park von Terni«.
DERSELBE. »Fischer auf Capri«.
DERSELBE. »Landschaft«.
DERSELBE. »Italienische Frauen mit Kindern«.
DERSELBE. »Badendes Mädchen«, Skizze.
DERSELBE. »Der Schulgang«.
DERSELBE. »Totes Rebhuhn«.
DERSELBE. »Sonnenaufgang«, Skizze.
DERSELBE. »Wald«, Skizze.
DERSELBE. »Teufelsbrücke«, Skizze.
DERSELBE. »Schneefall«, Skizze.
DERSELBE. »Pifferaro«.
DERSELBE. »Treppe, aus einem Gewölbe ins Freie führend«.
DERSELBE. »Altes Pferd«.
DERSELBE. »Ruine auf einem Berge am Wasser«.
DERSELBE. »Ruinen einer Wasserleitung« Skizze.
(sämtlich aus der ehemaligen Brose'schen Sammlung).
K. G. HELLQVIST. »Im Schnee«.

B. BILDWERKE

E. ENCKE. »Kurfürstin Elisabeth unterrichtet ihren Sohn Joachim in der Religion«, Bronzegruppe.
Die früher erworbene Marmorstatue des »heiligen Sebastian« von JOSEF TÜSHAUS in Düsseldorf wurde in einer der Nischen des Einganges zur Galerie aufgestellt.

C. HANDZEICHNUNGEN

K. BLECHEN. »Eine gröfsere Sammlung von Entwürfen und Studien in Öl, Wasser-

farben, Kreide und Blei«, erworben aus dem Brose'schen Nachlass.

Gesamtaufwand rund 40000 Mark.

JORDAN

STAEDELSCHES KUNSTINSTITUT FRANKFURT A. M.

Erwerbungen, die im Zeitraum vom 1. Oktober 1889 bis 1. Oktober 1891 gemacht wurden.

I. GEMÄLDE

CLAUDIO COELLO. »Porträt Karls II«. 2600 M.

CORREGGIO. »Die Madonna von Casalmaggiore«. 10700 M.

LORENZO MONACO. »Segnender Christus«. 95 M.

FRA FILIPPO LIPPI. »Zwei Tafeln mit den figurenreichen Darstellungen von Horatius Cocles und Mucius Scaevola«. 940 M.

HANS BALDUNG GRIEN. »Die heilige Nacht«. 110 M.

DAVID RYCKAERT III. »Die kleine Braut«. 340 M.

PAOLO MORANDO gen. CAVAZZOLA. »Madonna mit Kind und Engel«. 220 M.

LUKAS CRANACH D. Ä. »Das Gastmahl des Herodes«. Bez. 1533. 3600 M.

THEODOR ROOS. »Weibliches Bildnis«. Bez. 1674. 1000 M.

SIENESISCHE SCHULE. »Zwei grofse Tafeln mit Madonna und Salvator mundi zwischen je zwölf Heiligen«. 1400 M.

ANTON BURGER. »Der Römermarkt zu Frankfurt a. M. 4600 M.

FRANZ VON LENBACH. »Porträt des Generalfeldmarschalls Grafen Moltke«. 8500 M.

Als Geschenke erhielt die Sammlung:

BERNHARD STRIGEL. »Die hl. Katharina«. Von Herrn Jakob Klein-Hoff.

JANUARIUS ZICK. »Die Geburt Christi«. Von Demselben.

DERSELBE. »Die Darstellung im Tempel«. Von Demselben.

LOUIS VON HAGN. »Eine Audienz bei Leo XIII«. Von einem Ungenannten.

CARL BENNERT. «Porträt des Malers Dielmann«. Vermächtnis von Fräulein Dielmann.

FRANZ VON LENBACH. »Porträt Kaiser Wilhelms I«. Von Herrn und Frau Adolf Grunelius.

F. VON UHDE. »Christus mit den Jüngern in Emmaus«. Von Herrn Viktor Moessinger.

Als Vermächtnis der Frau Geheimrat Schnaase:

ERNST DEGER. »Brustbild eines Mädchens«.

J. W. SCHIRMER. »Landschaft mit dem barmherzigen Samariter«.

DERSELBE. »Tiberlandschaft«.

DERSELBE. »Landschaft«.

NIEDERLÄNDISCHE SCHULE, XVIII JAHRH. »Landschaft«.

HOLLÄNDISCHE SCHULE UM 1620. »Männliches Bildnis«.

DESGLEICHEN. »Weibliches Bildnis«.

II. PLASTISCHE WERKE

LUCA DELLA ROBBIA. »Madonna«. Stuccorelief. 280 M.

ANDREA DELLA ROBBIA. »Madonna«. Stuccorelief. 1030 M.

FLORENTINISCHER MEISTER UM 1440. »Madonna«. Stuccorelief. 500 M.

FLORENTINISCHER MEISTER UM 1430. »Madonna«. Stuccorelief. 800 M.

Als Geschenke erhielt die Sammlung:

LUCA DELLA ROBBIA. »Die Anbetung des Christkindes«. Stuccorelief. Von Frau Marie Grunelius-Tachard.

JOSEF KOPF. »Reliefporträt in Marmor von Karl Schnaase«. Vermächtnis der Frau Geheimrat Schnaase.

GUSTAV KAUPERT. »Reliefporträt in Gips von Dr. Schlemmer«. Von Frau Dr. Schlemmer.

III. HANDZEICHNUNGEN

DEUTSCHE SCHULE UM 1520. »Bildnis eines jungen Mannes«.

JAKOB CORNELISSEN VON AMSTERDAM. »Tod der Maria«.
A. VAN DYCK. »Beweinung Christi«.
H. S. LAUTENSACK. »Landschaft«.
REMBRANDT. »Die Heimkehr des verlorenen Sohnes«.
HANS SCHÄUFFELEIN. »Die Anbetung der heiligen drei Könige«.
PIETRO PERUGINO. »Der hl. Joseph«. Studie für den Cambio.
HENDRICK VLIET. »Die Hauptkirche zu Haarlem«.
HOLLÄNDISCHE SCHULE UM 1520. »Papst und Pilger«.
REMBRANDT. »David vor Saul«.
DEUTSCHER MEISTER, 1515. »Knabe mit Wappen«.
JAN VAN HUYSUM. »Blumenstraufs«.
JAKOB JORDAENS. »Bauern in der Schenke«.
JAN BREUGHEL. »Landstrafse«.
ROELAND SAVERY. »Landschaft«.
SANDRO BOTTICELLI (FILIPPINO LIPPI). »Kopf eines jungen Mannes«. Samml. Mitchell.
ALBRECHT DÜRER. »Porträt des M. Landauer«. Samml. Mitchell.
DERSELBE. »Der hl. Georg«. Glasfensterentwurf. Aquarell. Samml. Mitchell.
JAN VAN EYCK. »Madonna«. Samml. Mitchell.
LIONARDO DA VINCI. »Männlicher Kopf«. Samml. Mitchell.
PIETRO PERUGINO. »Pittakos«. Studie für den Cambio. Samml. Mitchell.
G. B. TIEPOLO. »Christus in Emmaus«.
FRA BARTOLOMMEO. »Zwei Köpfe.«
ANDREA MANTEGNA (?). »Weibliche allegorische Figur«.
DANIEL HOPFER. »Weiblicher Akt«.
THOMAS GAINSBORUGH. »Bildnis eines vornehmen Mannes«.
DIRK BOUTS. »Kopfstudien«.
DEUTSCHER MEISTER UM 1520. »Hl. Sebastian«.
JAN VAN DER MEER D. Ä. »Landschaft«.
KÖLNISCHER MEISTER UM 1440. »Die Frauen unter dem Kreuz«.
ITALIENISCHER MEISTER UM 1440. »Der gute Schächer«.
ANTONISZ PALAMEDESZ. »Ein Kavalier«.
WILHELM PLEYDENWURFF. »Das Gebet in Gethsemane«.
UMPFENBACH. »Blumenstraufs«.
F. VOLTZ. »Kuhheerde«.
DERSELBE. »Landschaft mit Viehheerde«.
DERSELBE. »Landschaft mit Viehheerde«.
F. VOLTZ. »Kühe bei der Tränke«.
AIVASOVSKI. »Seestück«.
A. SCHELFHOUT. »Landschaft«.
A. WEBER. »Gebirgslandschaft«.

Als Geschenke erhielt die Sammlung:

A. RETHEL. »Allegorie auf die Buchdruckerkunst«. Von Herrn B. Donndorf.
J. W. SCHIRMER. »Waldlandschaft«. Von Frau Geheimrat Schnaase.
DERSELBE. »Landschaft«. Ebenso.
C. F. LESSING. »Waldlandschaft«. Ebenso.
AMBROSIUS GABLER. »Blaukehlchen«. Von Herrn W. Metzler.
DERSELBE. »Sperling«. Ebenso.
A. VON RAMBERG. »Arbeiter«. Ebenso.
DERSELBE. »Genredarstellung«. Ebenso.
FRANCESCO ALBANO. »Ceres«. Ebenso.
JOH. FRIED. W. MÜLLER. »Bildnis Kotzebue's«. Ebenso.

IV. KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE

CONRATUS CORTHOYS. Holzschnitt. »Von den H. märtern«.
MEISTER J. B. »Bauern«. B. 37.
HANS BURGKMAIR. »Veronika«. B. 22.
DEUTSCHE SCHULE UM 1520. »Christus als Schmerzensmann«. Unbeschrieben.
HANS BALDUNG GRIEN. »Toter Christus«. B. 43.
HANS SEBALD BEHAM. »Hochzeitszug«. B. 178—185.
ALDEGREVER. »Der Richter«. B. 140.
DERSELBE. »Crucifixus«. B. 49.
DERSELBE. »Die Hochzeitstänzer«. B. 152 bis 159.
ROBETTA. »Adam und Eva«. B. 4.
MARCANTONIO RAIMONDI. »Quos ego«. I. Zustand.
GIOV. BAL. GHISI. »Amor«. B. 8.
BENEDETTO MONTAGNA. »Die Hexe«. P. 52.
MARCANTONIO RAIMONDI. »Der Greis«. B. 400.
DERSELBE. »Nackte Frau«. B. 478.
ENEA VICO. »Mars, Venus und Amor«. B. 21.
GIULIO BONASONE. B. 346.
GIOV. ANT. DA BRESCIA. »Das grofse Pferd«, nach Dürer. Unbeschrieben.
H. HONDIUS. »Landschaften«.
FRA FILIPPO LIPPI. »Darstellung im Tempel«. B. 9.

ISRAEL VAN MECKEN. B. 15.
DERSELBE. B. 19.
MEISTER J. B. MIT DEM VOGEL. »Die Europa«. B. 4.
NICOLETTO DA MODENA. »Ornamente«. B. 54. 55. 57.
MARCANTONIO RAIMONDI. »Das grofse Bacchanal«. B. 249.
ROBETTA. »Madonna und Heilige«. P. 32.
MORTIMER MEUPES. »Das Banquett der St. Adrianschützen« von F. Hals.
CORNELIA WAGNER. »Maria als barmherzige Mutter«.
EYSENHARDT. »Botticelli's Madonna« in Berlin. In zwei ersten Drucken.

In PHOTOGRAPHIEN wurden (abgesehen von einzelnen Blättern nach verschiedenen Meistern) erworben: die Werke (Gemälde, Skulpturen, Handzeichnungen) von RAPHAEL, MICHELANGELO und CORREGGIO.

Der Zuwachs der BIBLIOTHEK beläuft sich auf 83 Nummern.

DR. HENRY THODE

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Dreizehnter Jahrgang No. 2. 1. April 1892

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1891

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die im vorigen Jahre erworbene Marmorstatue eines Löwen, eine gute attische Arbeit aus der ersten Hälfte des IV Jahrhunderts vor Christi, ist, nachdem die fehlenden Teile von den Bildhauern Freres und Possenti in Gips ergänzt sind, in der Rotunde neben der pergamenischen Athenaplatte aufgestellt. Die bisher an dieser Stelle befindlichen Figuren sind in den sogenannten Heroensaal gebracht worden. Durch gleiche Überführung sind die Stellen vor den anschliefsenden Säulen frei gemacht, an denen, um der Rotunde einen einheitlichen Charakter zu geben, Gewandstatuen aus Pergamon Aufstellung finden sollen.

Die im vorigen Jahre durch Vereinigung der archaischen Skulpturen im Lichthofe begonnene Umstellung der Gipsabgüsse wurde auf den ganzen Bestand der Sammlung ausgedehnt, und in allen wesentlichen Teilen während des letzten Quartals zu Ende gebracht. Die Notwendigkeit einer durchgreifenden Änderung war seit lange fühlbar. Die Sammlung ist über den ursprünglich für die Räume bestimmten Bestand aufserordentlich angewachsen und der Versuch war unvermeidlich, diese Räume besser, als es bei der bisherigen magazinartigen Aufstellung möglich war, auszunutzen. Zugleich trat das Bedürfnis hervor, eine den heutigen Anforderungen entsprechende Anordnung herzustellen, d. h. sie dem geschichtlichen Verlauf der antiken Kunst in den Hauptzügen thunlichst anzupassen, dabei aber die besten und wichtigsten Stücke durch günstigere Beleuchtung und mehr isolierte Aufstellung aus der Masse herauszuheben. Diesen Bedürfnissen völlig gerecht zu werden, ist bei der Beschränktheit und bei der für andere Verhältnisse berechneten baulichen Herrichtung der verfügbaren Säle für jetzt nicht möglich, und wirkliche Abhülfe erst dann zu erreichen, wenn einmal durch einen Neubau geeignetere Räumlichkeiten für die einer grofsen Erweiterung fähige und bedürftige Sammlung geschaffen sein werden. So sind namentlich bei der Aufstellung nach geschichtlicher Folge die Rücksicht auf die Architektur und der Umstand, dass von dem Versetzen mancher gröfseren Werke vor der Hand Abstand genommen werden musste, vielfach hinderlich gewesen. Eine pedantisch konsequente Durchführung, die unter keinen Umständen wünschenswert sein würde, war von vornherein nicht beabsichtigt. Es musste vielfach bei dem Versuche bewenden, das geschichtlich und stilistisch Zusammengehörige möglichst zusammenzuhalten oder, wo auch dies nicht durchführbar war, nur solche Stücke an einer Stelle zu vereinigen, die sich gegenseitig nicht schaden. Dem Raummangel konnte bis auf Weiteres durch Querteilung zweier Säle abgeholfen werden. Hierfür wurden nicht feste Wände, sondern Zeugvorhänge gewählt, weil

diese, da sie den Charakter von Aushülfen an sich tragen, die Architektur weniger stören und weiterhin etwa noch nötig werdenden Änderungen der Aufstellung weniger Schwierigkeiten bieten.

Die Umstellung ist vom Lichthofe aus schrittweise durch die übrigen Säle so durchgeführt worden, dass immer der gröfsere Teil der Sammlung dem Publikum zugänglich bleiben konnte.

Im Lichthofe hat die Anordnung der archaischen Skulpturen und der die Wände bedeckenden gröfseren Reliefkompositionen während der letzten Arbeiten keine neuen Änderungen erfahren, sie ist nur insoweit ergänzt worden, als behufs günstigerer Aufstellung in anderen Räumen die grofsen attischen Grabsteine des IV Jahrhunderts und das eleusinische Relief entfernt wurden und andererseits der Wiener Amazonensarkophag gegenüber den Friesen vom Mausoleum Platz gefunden hat.

Der Gedanke, vom Lichthofe aus in dem anstofsenden früher sogenannten Apollosaal einen Übergang zum Parthenon zu schaffen, hat sich nur unvollkommen durchführen lassen, da die grofse Gruppe des farnesischen Stieres leider bisher noch nicht von der Stelle zu rücken war. Der Charakter des Saales ist durch die Athenastatuen gegeben, die aus der Rotunde nach hier überführt und an den beiden Langwänden aufgestellt sind. Sie verdeutlichen zugleich mit der Eirene des Kephisodot, die auf ihrem alten Platze in der Fensternische verblieben ist, den Einfluss Phidiasscher Richtung, während eine andere annähernd gleichzeitige Strömung der attischen Kunst durch die sogenannte Venus Genetrix und die Münchener Artemis, sowie durch die jetzt in gröfserer Vollständigkeit als früher hier vereinigten neu-attischen Reliefs veranschaulicht wird.

Wenn die der Eirene gegenüber befindliche Nische, in der bisher die Gruppe des Menelaos stand, jetzt den Ares Borghese aufgenommen hat, so ist hierfür wesentlich der Umstand mafsgebend gewesen, dass die Statue, die freilich als attisches Werk des V Jahrhunderts auch nicht fremd in dieser Umgebung ist, nirgends anders in den Sammlungsräumen so gut zur Geltung kommt, als an dieser durch vorzügliche Beleuchtung und die Architekturformen gleich sehr ausgezeichneten Stelle.

Hauptsächlich die Rücksicht auf die architektonische Wirkung hat auch veranlasst, die beiden Karyatiden vom Erechtheion zu den Seiten der Thür aufzustellen, die durch das kleine früher dem Laokoon zugewiesene Kabinet in den Parthenonsaal führt. Das Kabinet hat auch nach der Entfernung des Laokoon seinen intimen Charakter nicht verloren: auf der grofsen Wandfläche steht das eleusinische Relief, während an der Fensterseite die Nachbildungen der Parthenos und die Reliefs der Barberinischen Kandelaber angebracht sind.

Im Parthenonsaal ist der Eindruck dadurch ein freierer und leichterer geworden, dass die Postamente der Giebelskulpturen stark nach der Wand hin zurückgeschoben und beträchtlich erhöht sind und dass eine Anzahl von Einzelfiguren, wie die Gallierstatuetten, die Karyatiden und andere, welche früher, neben und hinter den Giebeln aufgestellt, störend wirkten, entfernt wurden. Auch durch eine veränderte Gruppierung der Grab- und Votivreliefs, für welche die grofsen Flächen zwischen den Fenstern ausgenutzt werden konnten, hat die Übersichtlichkeit des Raumes gewonnen.

In der weiteren Folge ist der geschichtliche Zusammenhang durch die Rotunde unterbrochen, indem sich die Auswahl der Figuren nach der nur für Kolossalwerke berechneten architektonischen Anlage des Raumes zu richten hatte. Durch diese war es geboten, an die durch Überführung der Athenastatuen in den anstofsenden Saal frei gewordenen Plätze die Figuren des Maussolos und der Artemisia treten zu lassen und mit den Kolossalstatuen auch die Kolossalköpfe der Sammlung hier zu vereinigen. Bei der Gruppierung des Einzelnen ist in diesem Saale hauptsächlich auf die dekorative Wirkung gesehen. Daher wurde die Gruppe des Pasquino in die mittlere nach dem früher sogenannten Niobidensaal zugewendete Nische gerückt, in der sie, schon vom Übergang zum neuen Museum sichtbar, dem in langer Flucht geöffneten Durchblick einen glänzenden Abschluss giebt.

Die geschichtliche Reihe ist in dem folgenden früheren Niobidensaal wieder aufgenommen. Durch Vorhänge von blaugrünem Tuch ist eine Teilung des Langraumes in zehn annähernd quadratische Felder hergestellt, die neben der Möglichkeit einer ruhigeren und

weniger gedrängten Aufstellung den Vorteil bot, eine nach Künstlern oder Kunstschulen abgegrenzte Gruppierung der Abgüsse zu gestatten. Jeder der fünf in zwei Abteilungen zerfallenden Abschnitte empfängt sein Licht durch ein grofses Fenster von der Seite her. In diesen Abschnitten sind die Meisterwerke des V und IV Jahrhunderts zusammengestellt. Bei ihrer Anordnung ist dem Interesse der kunstgeschichtlichen Forschung nach jeder Seite hin möglichst Rechnung getragen, in erster Linie aber danach gestrebt worden, die künstlerische Vollendung und Eigenart der hervorragenderen Stücke zur vollen Wirkung zu bringen. Daher sind, um diese Wirkung nicht zu beeinträchtigen, weniger gut gearbeitete Kopien auch berühmter Originale wie der sogenannte Phokion, der Münchener Sandalenbinder und andere, sowie Repliken von Statuen, die schon in besseren Exemplaren vertreten sind, an die Seiten oder in die Ecken an weniger gut beleuchtete Stellen gebracht und auch von den Einzelköpfen nur die bedeutenderen in volles Licht gerückt. Ferner ist von der auch in den übrigen Räumen gerne befolgten Nebeneinanderstellung von Statuen und Reliefs in diesem Saale ein möglichst weitgehender Gebrauch gemacht, indem namentlich jüngere attische Grabreliefs in grofser Zahl zwischen die Einzelfiguren gerückt sind. Es sollte durch diese Gruppierung nicht nur der häufig verkannte enge künstlerische Zusammenhang der Reliefs mit den Rundskulpturen bestimmter betont werden, sondern sie empfahl sich auch besonders deshalb, weil die grofsen und ruhigen Formen dieser Reliefs zwischen den bewegteren Linien der Statuen dem Auge wohlthuende Ruhepunkte bieten. Die Anordnung im Einzelnen ist so getroffen, dass die ersten Abschnitte wesentlich die Kunst des Myron und Polyklet, die übrigen die der hervorragenderen Meister des IV Jahrhunderts zur Anschauung bringen.

Dem myronischen Diskobol und Marsyas sind der sogenannte Phokion und der Diskobol aus der Sala della biga zugesellt, während der entsprechende Abschnitt nach dem Fenster zu als Hauptstücke den Münchener Salber und diesem gegenüber in überraschend günstiger Beleuchtung das grofse Reiterrelief aus Villa Albani enthält. Von den polykletischen Werken liefsen sich die Statuen der verwundeten Amazonen nicht trennen, deren stilistische Verschiedenheiten bei dieser Zusammenstellung besonders stark ins Auge fallen. Auch andere Werke des V Jahrhunderts wie der Dionysos aus Tivoli, die Saburoffsche Bronze und der fälschlich als praxitelisch geltende eingiefsende Satyr sind hier angereiht. Der dritte Abschnitt bringt links die Werke des Praxiteles, im Ganzen in der alten Anordnung, rechts skopasische und den übrigen Künstlern vom Maussoleum zugehörige oder nahe stehende Skulpturen wie die Demeter von Knidos und den Herakles in Lansdowne House; unter ihnen ist das Relief der ephesischen Säule durch Beherrschung der Mitte und erhöhte Aufstellung besonders ausgezeichnet worden. Auch in der nächstfolgenden Abteilung haben die Reliefs den Vorzug: der grofse Bau des Grabmals des Prokleides nimmt die Mitte der Wand ein, rechts und links schliefsen sich der Hermes von Andros und der von Belvedere an, während vor den Vorhängen je eine Statue zwischen kleineren Grabreliefs aufgestellt ist, auf der einen Seite der Ammon von Pergamon, auf der anderen der Münchener Diomedes, dem in der Nähe des Prokleides seine Stelle gebührte. Der gegenüberliegende Fensterabschnitt erhält seinen Charakter durch den Apoxyomenos. Aufser Werken lysippischer Art, wie dem bogenspannenden Eros, dem Poseidenkopf Chiaramonti und denen verwandter Richtung, wie dem Münchener Sandalenbinder, hat aber auch die Reliefante des ephesischen Tempels hier Platz finden müssen, da sie von der Säule nicht zu weit getrennt werden durfte. Den Beschluss macht im 5. Abschnitt links der Apollo von Belvedere, dem zur Vergleichung der Ganymed des Leochares an die Seite gestellt ist, mit seinem alten Gegenüber, der Artemis von Versailles, rechts die Nike von Samothrake, die nur schwere Reliefs neben sich duldet: mit ihr sind das Grabdenkmal der Pamphile und das der Archestrate in einem Raum vereinigt.

An diese bis zu der Kunst des ausgehenden IV Jahrhunderts fortgesetzte Reihe schliefsen sich in den folgenden Sälen in weniger strenger Gruppierung die Werke der hellenistischen und römischen Kunst an. In dem kleinen Übergangssaal (früher sogenannten Bacchussaal) wurde durch Entfernung der beiden grofsen Galliergruppen freier Raum gewonnen, der den an ihrer Stelle belassenen Figuren des Barberinischen Faun und des

Borghesischen Fechters zu Gute gekommen ist. Durch Benutzung der Fensterbänke fand sich auch für die kleinen Gallierstatuetten Platz und in den weniger gut beleuchteten Ecken liefsen sich Serien kleinerer Gegenstände, wie der Architekturen von Samothrake und andere, unterbringen. Die Niobide Chiaramonti, die der ephesischen Hera gegenüber auf der einen Seite der zum Treppenhaus führenden Thür aufgestellt ist, leitet zu der Niobegruppe hinüber. Ihre frühere giebelartige Anordnung konnte nicht beibehalten werden, weil sie auf einem längst antiquierten Irrtum beruhte. Für die neue Aufstellung ist nicht die unlösbare Frage, wie die einzelnen Figuren ursprünglich gruppiert gewesen sind, mafsgebend gewesen; es konnte nur danach gestrebt werden, eine ihrem dekorativen Charakter möglichst entsprechende Anordnung zu finden. Hierfür erwies sich der Raum im Treppenhause als besonders günstig, der auch den Vorteil bot, die Menge der Figuren in zwei gesonderten Gruppen aufstellen und kleinere auf denselben Gegenstand bezügliche Darstellungen, wie den Sarkophag, in inmittelbarer Nähe anbringen zu können. Wenn die Niobiden in der neuen Aufstellung zugleich auch eine günstigere Beleuchtung gefunden haben, als früher, so hat durch die gleiche Verbesserung in noch höherem Mafse der ebenfalls ins Treppenhaus übergeführte Poseidonfries von München gewonnen. Er ist unten an der äufseren Treppenbrüstung entlang geführt. In ähnlicher Tiefe auf die Ansicht von oben berechnet, wird er auch im Altertum angebracht gewesen sein, vielleicht als Schmuck einer Brückenbalustrade, Einfassung eines Teiches oder dergleichen, so dass das lebendige Wasser die im Marmor fehlenden Wellen ersetzte.

Ähnlich wie der frühere Niobidensaal, ist der früher sogenannte römische Saal in kleinere Abschnitte geteilt. Hier sind Vorhänge von hellgelbem Tuch gewählt, weil diese Farbe mit den zarter gearbeiteten Figuren der späteren Kunst besser zusammenstimmt, als ein dunkler Ton. Die Aufstellung ist nach denselben Gesichtspunkten ausgeführt wie die im Saal des V und IV Jahrhunderts. Nur mufste hier die genauere Scheidung nach Kunstschulen in Wegfall kommen.

Im ersten Abschnitt stehen rechts die Galliergruppe aus Villa Ludovisi, der sterbende Gallier und die Ringergruppe zusammen. Dem an der Wand angebrachten Relief vom pergamenischen Altar entspricht in der linken Abteilung die Gruppe des Laokoon. Ihr gegenüber füllt die Gruppe des Menelaos den Raum vor dem Vorhang aus. Die übrigen Abschnitte sind so geordnet, dass gegenständliche Wiederholungen in demselben Raume möglichst vermieden wurden. So ist in dem zweiten Abschnitte links die Venus von Milo mit dem Ares aus Villa Ludovisi, rechts die kapitolinische Venus mit der Dresdener Nymphe vereinigt, in dem dritten auf der einen Seite der Silen mit dem Dionysosknaben der Venus von Arles, auf der anderen der tanzende Faun aus Villa Borghese dem Hermaphroditen aus Pergamon gegenübergestellt. In dem letzten Abschnitt haben der leierspielende Apoll mit einer der sitzenden Musen vom Vatikan und auf der anderen Seite der Heraklestorso vom Belvedere den Platz vor den Vorhängen, während nach der Wand zu die Victoria von Brescia und das zweite Exemplar der Venus von Milo einander entsprechen. In allen Abteilungen sind unter den Fenstern Reliefs oder liegende Figuren, wie die sogenannte Ariadne und andere, an den gegenüberliegenden Wänden zu beiden Seiten der mit dekorativen Figuren besetzten Nischen kleinere Figuren und Reliefs angebracht. Die frühere Überfüllung des Raumes ist aufser durch die Querteilung wesentlich dadurch vermieden, dass die grofse Menge römischer Porträts in dem anschliefsenden runden Saale und in dem Übergang zum alten Museum untergebracht werden konnte. In dem Rundsaal haben auch die Nilstatue und statt der bisher hier befindlichen beiden Sitzfiguren aus Villa Ludovisi schräg nach den Ecken zu gestellte Porträtfiguren Platz gefunden. Im Übrigen konnte von gröfseren Änderungen hier und im Übergang Abstand genommen werden.

Die Vermehrung der Gipssammlung beschränkte sich auf einige Köpfe aus den Parthenonmetopen und den in Dresden befindlichen attischen Jünglingskopf aus Perinthos.

Die Herausgabe des illustrierten Katalogs der antiken Skulpturen ist Ende des Jahres erfolgt. Es ist das erste Mal, dass in einer solchen Arbeit fast sämtliche beschriebene Gegenstände auch durch Abbildungen ver-

deutlicht werden — ein Vorgehen, dass ohne Zweifel bald Nachfolge finden und künftig als Regel gelten wird.

Der Druck des zweiten Bandes der pergamenischen Inschriften hat begonnen.

KEKULÉ.

II. BILDWERKE

DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Käuflich erworben wurde eine kleine aus Marmor gearbeitete Fontäne in Treppenform, mit kleinen Reliefs, Wettrennen und andere Spiele darstellend; eine frühbyzantinische Arbeit aus Konstantinopel.

Aufserdem wurde die Abteilung wieder durch verschiedene Geschenke bereichert. Ein ungenannter Gönner, welchem das Museum schon verschiedene hervorragende Stücke verdankt, überwies einen in Thon modellierten, alt bemalten Porträtkopf in Lebensgröfse, welcher die reiche Sammlung trefflicher altbemalter Bildwerke der Abteilung um ein vorzügliches, ganz eigenartiges Stück bereichert. Der Kopf ist unter dem Hals abgebrochen und scheint nach dem Schulteransatz und dem Ausdruck nicht zu einer Büste, sondern zu einer Statue gehört zu haben. Die aufserordentlich naturwahre Bemalung, die noch vorzüglich erhalten ist, sowie der derbe und schlichte Naturalismus in der Wiedergabe der Persönlichkeit lassen auf Guido Mazzoni, den hervorragendsten Bildhauer von Modena schliefsen. Die Figur gehört sehr wahrscheinlich zu einer jener bekannten Gruppen des Guido, welche die Beweinung Christi oder die Geburt in Einzelfiguren, die in einer Nische zur Gruppe vereinigt sind, darstellen. Unsere Sammlung hatte bisher kein Werk dieses Künstlers.

Ein anderes Stück, das gleichfalls von einem Gönner, der nicht genannt zu werden wünscht, geschenkt worden ist, ein Specksteinrelief mit der »Geschichte der Susanna«, ist eine sehr interessante frühe deutsche Arbeit dieser Art. Das Monogramm VK (verschränkt) liefs sich bisher auf keinen bestimmten Bildhauer deuten. Nach dem Kostüm und den Ornamenten namentlich in der Einrahmung ist dies verhältnismäfsig umfangreiche Relief die Arbeit eines bayerischen Künstlers aus dem Anfang der Frührenaissance, um 1510—1515.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Für das Vasenkabinet wurde erworben:
- Eine grofse, geometrisch verzierte, schwarzfigurige Amphora, mit Gruppen klagender Männer und Frauen am Hals und mit Wagenzügen und Reihen von Bewaffneten um den Bauch. Am Hals haftet eine kleine Kanne.
- Eine rotfigurige Amphora mit Darstellung einer Phallophorie durch eine unbekleidete Frau.
- Ein mykenisches Gefäfs mit zwei Henkeln auf hohem Fufs.
- Eine Giefskanne mit hohem Hals, auf breiten, glattem Boden stehend.
- Ein Gefäfs in Form einer Satyrmaske; endlich
- Einige primitive Vasen, eine mit dem Ansatz eines menschlichen Gesichts.

Für die Terrakottensammlung:
- Zwei geometrisch bemalte Idole in Glockenform.

Für die Abteilung der Miscellaneen:
- Eine Reihe von Bronzestatuetten; altetruskisch: (bärtiger Mann mit Schurz); römisch: Jüngling eine Ziege haltend und ein bockbeiniger Pan; ferner die Statuette eines trunkenen Herkules und die eines sitzenden mit phrygischer Mütze bedeckten Mannes, dessen emporgehobene Hände unnatürlich grofse, ausgestreckte Finger zeigen.

Zu den Metallgeräten gehören ein silberner Fingerreif mit eingravierter Darstellung von Herakles und Kerberos und eiserne Waffenstücke aus Pergamon, letztere von Seiner Majestät dem Kaiser und König dem Museum huldvollst überwiesen; zu den aus Knochen gearbeiteten Geräten, der Messergriff eines Cirkuskutschers mit lateinischer Inschrift.

Das Gemmenkabinet wurde bereichert durch eine Paste (Jüngling Victoria haltend mit lateinischer Inschrift), Carneol (Aphrodite Anadyomene mit griechischer Inschrift), Carneol (Leda und Schwan mit griechischer Inschrift), einen Cameo aus Sardonyx (mit vierzeiliger griechischer Inschrift).

Auch wurde ein Porträtköpfchen aus weifsem Marmor erworben, das seiner Kleinheit wegen in die Sammlungen des Antiquariums gehört.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Die Sammlung erwarb im letzten Vierteljahr 89 Stück, 1 Gold, 52 Silber und 36 Kupfer, Blei etc. Als wichtig und wertvoll verdienen Erwähnung: ein vor Kurzem von Th. Reinach in Paris veröffentlichtes, geschichtlich hochwichtiges Unicum: eine kleine Silbermünze des galatischen Königs Deiotarus und der Königin Adobogiona; drei baktrische Königsmünzen von Agathocles (Silber), Menander und Vonones (viereckige Kupfermünzen). Unter den Mittelaltermünzen befinden sich die seltenen Stücke: Gigliato (Groschen) des Rhodiser Hochmeisters Philibert de Naillac, Brakteat des Bischofs Konrad von Meifsen und ein grofses Bleisiegel der Königin Johanna (»der Wahnsinnigen«) von Spanien, der Mutter Karls V. Geschenke erhielt die Sammlung von Herrn Bürgermeister Bachofen von Echt in Nussdorf (Wien), acht Bronzemedaillen von Mitgliedern der Familie Bachofen von Echt, gröfstenteils von dem trefflichen Hofmedailleur Scharff; von Herrn Regierungsrat von Brakenhausen, Herrn Bankier Hahlo, Herrn Oberpostdirektor Halke in Dresden, Herrn Marinefeldwebel Lübky in Kiel und Herrn Professor Dr. Mommsen.

v. SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den im verflossenen Vierteljahr gemachten Erwerbungen sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

Der sogenannte »MEISTER DER SIBYLLE«. Deutsche Schule, XV Jahrhundert. Die Verkündigung Mariae. Willshire II, p. 159, H. 16, Pass. II, p. 69, No. 3.

ALBRECHT DÜRER. Die hl. Anna selbdritt, B. 29.

HANS SEBALD BEHAM. Die Hochzeit zu Cana, B. 23.

DERSELBE. »Infortunium«, B. 141, I. Zustand.

HANS BROSAMER. Simson und Delila, B. 1.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN I. B. Kämpfende Tritonen, B. 20.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN P. G. Der Durchzug der Juden durchs rote Meer. Unbeschrieben. 55 mm hoch, 82 mm breit.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN D. L. Krieger und Bauer.

UNBEKANNTER STECHER DER DEUTSCHEN SCHULE, XVI Jahrhundert. Allegorische, auf die Reformation bezügliche Darstellung.

MATTHÄUS MERIAN. Bildnis des Samuel Weiss von Schalen.

CONRAD MEYER. 147 Blatt Radierungen.

ANDREAS SCHEITS. Bacchus, Venus und Ceres. Nagler K.—L. No. 1.

DERSELBE. Die Bäuerin mit dem zerbrochenen Krug. Nagler 3.

DERSELBE. Der Brillenhändler. Nagler 8.

DERSELBE. Bauern in der Schenke. Nagler 9.

DERSELBE. Bauern vor der Schenke. Nagler 10.

DERSELBE. Bauern im Freien tanzend. Nagler 11.

MELCHIOR KÜSELL. Ehrenpforte für Martin von Salzburg, 1682. Nagler 4.

JOHANN CHRISTOPH BÖCKLIN. Bildnis des Fr. Wörger.

MICHAEL SPEER. Die Predigt Johannes des Täufers.

DERSELBE. Die Taufe Christi.

DERSELBE. Christus am Kreuz auf dem Boden liegend, von zwei Engeln verehrt.

DERSELBE. Der hl. Joseph das Kind verehrend.

GEORG PAUL BUSCH. Bildnis des Fr. Wagner.
GEORG PAUL BUSCH. Bildnis des Joh. Daniel Schmidtmann.
DERSELBE. Bildnis des Paracelsus.
T. V. HUTT. »XII Labores Herculis«. 13 Blatt.
FRANZ SIGRIST. Die Verspottung des Hiob.
DERSELBE. Loth und seine Töchter.
JOHANN JACOBE. Bildnis der Prinzessin Elisabeth von Württemberg, 1783. Schabkunstblatt.
HEINRICH SINTZENICH. Musik. Kreidemanier.
DERSELBE. Malerei. Kreidemanier.
DERSELBE. Bildnis des Grafen von Hoym. Farbiger Kupferstich.
CHRISTIAN GOTTFRIED MATTHES. Der Apostel Petrus betend, in halber Figur.
DERSELBE. Junger Mann in Pelzmütze, in halber Figur.
DERSELBE. Flusslandschaft. (Gegend von Berlin, 1765.)
EBERHARD HENNE. Christus in Emmaus.
DERSELBE. Antike Opferscene.
DERSELBE. Allegorische Darstellung. Zwei weibliche Figuren auf Wolken liegend, von Putten mit Attributen der Künste und Wissenschaften umgeben.
J. F. KRETHLOW. Bildnis des Dr. J. F. Zöllner. Farbiger Kupferstich.
HANS MEYER. Weibliches Bildnis (»La Dame au gant«), nach dem Bild von A. van Dyck in der Sammlung Cann in Paris.
DIRK VAN STAR. Die Versuchung Christi, B. 5.
DIRK MATHAM. Bildnis des Prinzen Johann Moritz von Nassau-Siegen. Le Bl. 42.
JAN JORIS VAN VLIET. Kopf eines Orientalen, B. 20.
WALLERANT VAILLANT. Männliches Bildnis (Lucas van Uffelen?), W. 35, II.
HENDRIK DANKERTS. Bildnis des Chr. Rompf.
UNBEKANNTER STECHER DER NIEDERLÄNDISCHEN SCHULE, XVII Jahrhundert. Bildnis des Admirals de Ruyter, 1653.
PETER VAN BLEECK. Bildnis Rembrandts. Smith No. 9.
DOMENICO CUNEGO. Bildnis der Prinzessin Friederike Charlotte von Preufsen.
FRANCESCO BARTOLOZZI. Venus umgeben von Amoretten. Nach J. B. Cipriani.
DERSELBE. Der glückliche Vater. Nach J. B. Cipriani.
DERSELBE. Klugheit und Schönheit. Nach J. B. Cipriani.
FRANCESCO BARTOLOZZI. Der Triumph der Schönheit und Liebe. Nach J. B. Cipriani.
DERSELBE. »Comedy«. Nach J. B. Cipriani.
DERSELBE. Lesbia. Nach Sir Joshua Reynolds.
DERSELBE. Bildnis der Lady Smith. Nach Sir Joshua Reynolds.
ISAAK SARRABAT. Bildnis des Alexander Boudan. Schabkunstblatt. Robert-Dumesnil, 16.
JEAN DAMBRUN. Ludwig XVI und Bailly (allegorische Darstellung). Nach J. M. Moreau le jeune. Bocher 31, II, Portalis et Béraldi 5.
LOUIS MARIN BONNET. »Le Sommeil de Vénus«. Nach Fr. Boucher, (in Kreidemanier), P. et B. I, p. 216.
ISIDORE STANISLAS HELMANN. »Le Jardinier galant«. Nach P. A. Baudouin. Bocher 25, III. Zustand.
GAUTIER D'AGOTY. Jo und Jupiter. Farbiger Kupferstich.
NICOLAS PONCE. »L'Enlèvement Nocturne«. Nach P. A. Baudouin. Bocher 20, III. Zustand.
F. J. WOLFF. »Le Someil Trompeur«. Nach Boully. Farbiger Kupferstich. P. et B. III, p. 757.
DERSELBE. »Le Reveil Prémédité«. Nach Boilly. Farbiger Kupferstich. Ebenda.
CHARLES MELCHIOR DESCOURTIS. »Paul et Virginie«. Nach Schall. 6 Blatt, farbige Kupferstiche. P. et B. 8.
LOUIS PHILIPPE DEBUCOURT. »La promenade publique«. Farbiger Kupferstich. P. et B. 12.
NICOLAS VOYCZ. »Le fruit de l'amour secret«. Nach P. A. Baudouin. Bocher 23, III. Zustand.
VALENTINE GREEN. Bildnis des John Boydell. Schabkunstblatt. Smith 10.
DERSELBE. Bildnis des John Hamilton Mortimer. Schabkunstblatt. Sm. 87.
DERSELBE. Bildnis einer Dame mit einer Vase. Schabkunstblatt. Sm. 149.
THOMAS CHAMBARS. Bildnis des Chevalier d'Éon de Beaumont in Frauentracht. Kreidemanier.
RICHARD HOUSTON. Bildnis des Königs Friedrich II von Preufsen. Schabkunstblatt. Sm. 97.
DERSELBE. Bildnis desselben. Schabkunstblatt. Sm. 98.

WILLIAM PETHER. Selbstbildnis. Schabkunstblatt. Sm. 26, I. Zustand.
RICHARD BROOKSHAW. Bildnis des Dauphins von Frankreich Louis Auguste. Schabkunstblatt. P. et B. 1, Sm. 14.
DERSELBE. Bildnis der Königin Karoline Mathilde von Dänemark. Schabkunstblatt. Sm. 4.
JOHN BLACKMORE. Ein junges Mädchen. Nach Frans Hals. Schabkunstblatt.
JAMES WATSON. Bildnisse des Prinzen Georg von Wales und des Prinzen Friedrich von England. Schabkunstblatt. Sm. 60, I. Zustand.
GIUSEPPE MARCHI. Bildnis der Prinzessin Czartoryska. Schabkunstblatt. Sm. 5.
JOHN RAPHAEL SMITH. »Almeria« (Elizabeth Meymot). Schabkunstblatt. Sm. 106.
DERSELBE. »A Cremonese Lady«. Schabkunstblatt. Sm. 188 (c), I. Zustand.
DERSELBE. »Felicia«. Schabkunstblatt. Sm. 191 (e).
WILLIAM DICKINSON. Bildnisse der Herzogin von Devonshire und der Viscountess Duncannon. Aquatintamanier.
JOHN YOUNG. Bildnis des Lord Hawkesbury. Schabkunstblatt. Sm. 33, I. Zustand.
J. N. HODGES. Bildnis des Kupferstechers R. Vinkeles. Schabkunstblatt.
JOHN CLARKE. Achilles von Chiron unterwiesen. Farbiger Kupferstich.
JOSEPH SAUNDERS. Bildnis des Prinzen Georg von Wales. Schabkunstblatt. Sm. 5.
DERSELBE. Bildnis des Prinzen Friedrich von England. Schabkunstblatt. Sm. 3.
SAMUEL COUSINS. Bildnis der Miss Peel.

Von Herrn Weber, dem Berliner Vertreter des Kunstverlages Boussod, Valadon & Co., wurden 23 Kupferstiche, meist der neueren französischen Schule angehörend, als Geschenk überwiesen. Darunter folgende Blätter:

EUGÈNE JAZET. Apotheose Napoleons I.
DERSELBE. Bildnis des Königs Karl X von Frankreich.
DERSELBE. Bildnis des Königs Louis Philippe von Frankreich.
DERSELBE. Bildnis der Königin Marie Amalie von Frankreich.
DERSELBE. Napoleon am Grabe Friedrichs des Grofsen.
H. GARNIER. »La fleur de rivage«.
H. GARNIER. »Ne m'oubliez pas«.
DERSELBE. »Fleur de Marie.«
DERSELBE. Bildnis der Lola Montez.
ROBERT GIRARDET. »Pauvre folle« (Kindesmörderin am Brunnen).
LE COUTEUX. »La Bohémienne«. Nach Frans Hals.
L. CALAMATTA. Bildnis des Grafen L. Molé.
Z. PRÉVOST. Bildnis des Malers Leopold Robert.
DERSELBE. »Napolitaine pleurant sur les ruines de sa maison«.
A. BRIDOUX. Bildnis des Königs Louis Philipp von Frankreich.
ABEL LUZAT. Bildnis des Kaisers Napoleon III von Frankreich.
AUGUSTE BLANCHARD. Bildnis des Papstes Pius IX.
ARISTIDE LOUIS. Bildnis des Kupferstechers Henriquel Dupont.
J. BALLIN. Die unbefleckte Empfängnis der Maria. Nach Murillo.
DERSELBE. »La Vierge au Rosaire«. Nach Murillo.
JOUANIN. Bildnis der Kaiserin Eugenie von Frankreich.

B. HOLZSCHNITTE

MEISTER MIT DEM ZEICHEN C. Z. 1515. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (der Holzstock wurde auch im Hagenauer Missale von 1518 abgedruckt).
HANS BALDUNG, genannt GRIEN. Die Füllen im Walde, B. 56.
HANS SEBALD BEHAM. Die Kreuztragung, B. 89.
DERSELBE. Das unzüchtige Paar, B. 161.
HANS SCHÄUFFELEIN. Christus auf dem Ölberg. Unbeschrieben, 228 mm hoch, 155 mm breit.
LUCAS CRANACH. Die hl. Anna nimmt das Jesuskind aus den Armen der Maria, B. 68.
DERSELBE. Venus und Amor, B. 113, I. Zustand. Abdruck der schwarzen Platte.
UNBEKANNTER MEISTER DER DEUTSCHEN SCHULE DES XVI JAHRHUNDERTS. Der Kaiser einen Gonzaga belehnend. Unbeschrieben.
UNBEKANNTER MEISTER DER DEUTSCHEN SCHULE DES XVI JAHRHUNDERTS. Der Narr und die Köchin. — Zwei Narren

mit einem Korb junger Narren. — Bauernpaar. — Narr und Närrin. 4 Blatt. Unbeschrieben.

BERNHARD JOBIN. Audiencz des ... Keysers Maximilian des andern ... zu Speyr ... MDLXX.

JACOB CORNELISZ VAN AMSTERDAM. Der hl. Hubertus, Pass. 109.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

RUFUS FESTUS AVIENUS, Opera. — Fragmentum Arati phaenomenon. — Quinti Sereni Medicinae liber. Venedig 1488.

THOMAS DE AQUINO. Commentaria divi Thome Aquinitatis ... in libros ... Aristotelis etc. — Venedig 1496.

Missale secundum consuetudinem Romane Curie. Venedig 1506.

Libro Devoto E Fructuoso A Ciascaduno Chiamato Giardino De Oratione. Venedig 1511.

D. BÜCHER MIT RADIERUNGEN

MELCHIOR KÜSELL (nach J. W. Baur), Iconographia ... 1670, mit Abdrücken der ersten Plattenzustände.

A. B. FLAMEN. Veue de diverses paysage au naturel d'alentour de Paris.

E. ZEICHNUNGEN

Geschenke des Herrn Rittergutsbesitzers Dorgerloh in Berlin:

BERNHARD RODE. Das Scherflein der Witwe. Weifsgehöhte Kreidezeichnnng auf braunem Papier. 371 mm hoch, 239 mm breit.

DERSELBE. »Der Arme und der Reiche«. Leichtgetuschte Rötelzeichnung. 223 mm hoch, 153 mm breit.

J. W. MEIL. Allegorische Darstellung. Ein geflügelter Genius mit Bogen und Köcher von Engeln umgeben, hinter ihm ein Löwe. Bleistift- und Federzeichnung. 321 mm hoch, 207 mm breit.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Zu besonderem Danke sind wir dieses Mal Herrn Kommerzienrat Bosch in Stettin verpflichtet, der uns zwei wertvolle Altertümer aus der von Mr. Petrie aufgefundenen griechisch-ägyptischen Begräbnisstätte von Hawara zum Geschenk gemacht hat. Es sind dies eine schöne weibliche Mumien-Maske aus ptolemäischer Zeit und ein tadellos erhaltenes Porträt in Wachsmalerei, Kopf einer jungen Frau von vorn, von gutem Stil. Dies letztere gehört zu den in den letzten Jahren vielbesprochenen Tafelbildern, die man im II Jahrhundert n. Chr. über die Köpfe der Mumien legte.

Auch Herr Ludwig Jacoby bereicherte die Sammlung wieder durch ein sehr erwünschtes Geschenk: die cyprische Nachahmung eines ägyptischen Hathorkapitelles und 36 auserlesene kleine ägyptische Altertümer. Unter diesen sind in erster Linie zu nennen:

Silberne Statuette (28 cm) des Gottes Nefratum, mit demotischer Weihinschrift; von sehr guter Erhaltung.

Goldenes Besaköpfchen, getrieben; aus griechischer Zeit.

Teil eines Bronzebeschlages: ein Tribut bringender Asiat. Dem Stil nach etwa aus der 18. Dynastie (um 1500 v. Chr.) und somit vermutlich die älteste figürliche ägyptische Bronze.

Grofser Käferstein, von Amenophis III (um 1400 v. Chr.), ausgegeben zur Feier seiner Vermählung mit der Prinzessin Giluchipa von Mitani; die Korrespondenz, betreffend die Heiraten Amenophis' III mit den Prinzessinnen Giluchipa und Taduchipa von Mitani, ist uns im Funde von el Amarna erhalten und befindet sich zum Teil in der Abteilung. Der Stein war bisher nur in einem, jetzt verschollenen Exemplar bekannt.

Glasierte Thonfigur eines Gottes in Gestalt eines verkrüppelten Kindes (sogenannter Patäkè), von ungewöhnlicher Schönheit.

Figürchen einer Kapelle mit ihrem Götterbild, in blauer Paste.

Schale aus schwarzem Stein, mit Fischen und Blumen verziert.

Unter den anderweitig erworbenen ägyptischen Altertümern ist die schöne Fayencefigur eines sitzenden Affen sowie ein cylindrischer Holzkasten zu nennen, dessen durchbrochene Wände aus Figuren von Amuletten zusammengesetzt sind.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Rittergutsbesitzer Mack in Falkenberg, Kr. Beeskow - Storkow: eine Sammlung von Thongefäfsen des Lausitzer Typus aus dem dortigen Gräberfelde.

Herr Rittergutsbesitzer Symons in Giesendorf: mehrere Thongefäfse aus dem dortigen Gräberfelde.

Herr Leutnant von Schierstädt in Ludwigslust: Urnen und Beigefäfse mit Beigaben, von Skyren und Trebichow, Kr. Krossen.

Herr Prediger Sachs und Herr cand. theol. Guthke in Dahlhausen, Kr. Ost-Priegnitz: Urnen mit Beigaben aus der Völkerwanderungszeit, von Dahlhausen.

Herr Rentier Bärwart in Rudow, Kr. Teltow: eine kleine Urne von dort.

Herr Gerbereibesitzer Flügel in Kirchhain: drei kleine Gefäfse des Lausitzer Typus von Münchhausen, Kr. Luckau.

Herr Apotheker Huguenel in Potsdam: slavische Thonscherben und verschiedene andere Fundstücke von Schmergow, Kr. Zauch-Belzig.

Herr Gutsbesitzer Voigt in Guscht: zwei Urnen von Guschter - Holländer, Kr. Friedeberg.

Herr Rittergutsbesitzer von der Osten-Warnitz: einen sehr interessanten Grabfund aus neolithischer Zeit, bestehend aus zwei Thongefäfsen und zwei durchbohrten Steinhämmern.

Ankäufe.

Zwei Thongefäfse und ein Steinbeil von Münchhausen, Kr. Luckau.

Zwei aufserordentlich grofse Steinbeile aus Grauwackenschiefer von Glindow, Kr. Zauch-Belzig.

Eine Sammlung von Thongefäfsen der jüngeren Bronze-Zeit aus Dahnsdorf, Kr. Zauch-Belzig.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Urnen des älteren Lausitzer Typus auf dem Rittergute des Herrn Symons in Giesendorf, Kr. Beeskow - Storkow; Thongefäfse mit Beigaben in Dahnsdorf, Kr. Zauch-Belzig; Urnen mit Beigaben der Völkerwanderungszeit von Dahlhausen, Kr. Ost-Priegnitz.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenke.

Herr Rittergutsbesitzer Douglas in Friedrichsberg, Kr. Königsberg: Grabfunde aus spätrömischer und der darauf folgenden sogenannten altpreufsischen Zeit von Friedrichsberg.

Herr Architekt A. G. Damuss in Berlin: einen Steinhammer von Nikolaiken.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Geschenke.

Herr Rittergutsbesitzer Treichel in Hoch-Paleschken: einen Einbaum, sowie mehrere Urnen aus der vorrömischen Eisenzeit.

Aus einer mit Unterstützung des hohen Ministeriums auf gemeinsame Kosten mit dem Graudenzer Altertums-Verein unternommenen gröfseren Ausgrabung durch Herrn Konservator Florkowsky in Graudenz: Grabfunde aus einem Gräberfeld bei Kulm, der jüngeren La-Tène-Zeit und der älteren römischen Zeit, darunter hauptsächlich Waffen und Gerätschaften aus Eisen sowie slavische Grabfunde vom Lorenzberge bei Caldus.

PROVINZ POSEN.

Geschenk.

Seitens des hohen Ministeriums der geistlichen Unterrichts- etc. Angelegenheiten

und des Königlichen Kriegsministeriums wurde der Abteilung ein sehr schöner und interessanter, bei den Fortifikationsarbeiten in der Stadt Posen gefundener Bronze-Depotfund überwiesen; derselbe besteht aus mehreren zum Teil sehr schönen Halsringen und Armringen der jüngsten Bronze-Zeit.

Ankauf.

Eine Sammlung von Thongefäfsen nebst dazugehörigen Bronze-Beigaben aus Gräberfeldern der Hallstätter Zeit, im Kreise Fraustadt.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk.

Herr Dr. K. Keilhack, Berlin: einen Grabfund mit einem Schädel und einem Lederfragment mit Bronze-Überzug.

Ankäufe.

Kleiner Bronzefund von Damerkow, Kr. Bütow, bestehend aus einem Celt, zwei Messern und verschiedenen kleinen Fragmenten. Ein Bronzecelt von Swinemünde.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke.

Die Königliche Eisenbahn-Direktion zu Breslau: ein frühmittelalterliches Thongefäfs von Grottkau.

Herr Landrat von Schweinitz, Kr. Steinau: Thongefäfse und Bronze-Beigaben der Hallstätter Zeit von Wandritsch, Kr. Steinau.

Ankauf.

Durch freudliche Vermittelung des Herrn Prediger Witke in Köben: Verschiedene Fundstücke wie eiserne Lanzenspitzen, Messer, Fibeln etc., sowie Thonscherben aus dem der römischen Zeit angehörenden Gräberfelde von Köben.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke.

Herr Gutsbesitzer Stock in Hohen, Saalkreis: ein daselbst gefundenes Steinbeil.

Herr Direktor C. Glass in Merseburg: einen durchbohrten Steinhammer von Hohen.

Herr Oberförster Brecher in Grünewalde: zwei Urnen der La-Tène-Zeit und ein Steinbeil von Pretzien.

Ankäufe.

Ein Thongefäfs von Wallwitz, Kr. Jerichow I.

Eine Kollektion von verschiedenartigen Steingeräten aus dem südlichen Teil der Provinz.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk.

Die Königliche Kreisbau-Inspektion in Verden: eine Urne aus vorrömischer Zeit mit Leichenbrand, vom sogenannten Burgberge bei Verden.

Im Austausch mit dem Provinzial-Museum in Hannover wurde eine grofse Anzahl von Urnen mit Beigaben aus dem der altsächsischen Zeit angehörenden Gräberfelde von Wehden, Kr. Lehe, erworben.

PROVINZ WESTFALEN.

Aus Ausgrabungen des Herrn Bauinspektor Lauth in Arnsberg, auf Kosten der Abteilung: Urnen von Castrop, Kr. Dortmund.

Geschenk.

Herr Regierungs-Präsident von Pilgrim in Minden: ein bei Vlotho an der Weser gefundenes Bronzeschwert.

RHEINPROVINZ.

Geschenke.

Herr Geheimrat Virchow hier: eine beim Bau der Nahe-Bahn gefundene römische Urne.

Herr Oberstabsarzt a. D. Dr. Vater hier: einen sehr grofsen, der vorrömischen Metallzeit angehörenden Nadelknopf (Schweizer Pfahlbautentypus) von Köln.

Die Königliche linksrheinische Eisenbahn-Direktion in Köln: einen durchbohrten, sehr schön gearbeiteten Steinhammer von Neuss.

Herr Regierungs - Baumeister Forst in Köln: einen Jet-Armring mit dazu gehörigem Bronzering, römischer Zeit, sowie ein fränkisches Bronze - Armband aus der Umgebung von Köln.

Ankäufe.

Zwei keltische Bronze-Münzen, sogenannte Regenbogenschüsselchen von Mörs.

Sechs Abgüsse von römischen und fränkischen Grabsteinen.

Fränkische Grabfunde (eiserne Schwerter, ein goldener Fingerring etc.) von Sinzig, Kr. Ahrweiler.

HERZOGTUM ANHALT.

Ankauf.

Zum Teil durch freundliche Vermittelung des Herrn Prediger Rawald in Bornum: eine Anzahl von Urnen, Beigefäfsen und verschiedenen Beigaben aus mehreren Gräberfeldern der Hallstätter und La-Tène - Zeit.

THÜRINGEN.

Ankauf.

Drei kleinere Sammlungen von verschiedenartigen Steingeräten aus der Umgegend von Weimar und Apolda.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Slavische Skelette mit einigen Beigaben bei Liebstedt unweit Weimar.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Geschenk.

Herr Dr. Andree in Heidelberg: Thonscherben von Bruchhausen bei Heidelberg.

BAYERN.

Geschenk.

Herr von Chlingensberg-Berg in Reichenhall: kleine Fundstücke, wie Schnallen, Riemenzungen und kleine Zierate von Bronze aus dem dortigen altbajuwarischen Gräberfeld.

ÖSTERREICH - UNGARN.

Ankäufe.

Vier bronzene Halsringe aus einem gröfseren Depotfunde von Joslowitz in Mähren.

Thonscherben, Knochen und Steingeräte aus verschiedenen Lokalitäten des nördlichen Böhmen.

BELGIEN.

Ankauf:

Eine Kollektion von gröfstenteils der älteren Steinzeit angehörenden, ganz roh behauenen Feuersteingeräten aus verschiedenen Höhlen und anderen Fundstellen.

SCHWEIZ.

Ankauf.

Eine grofse der altburgundischen Zeit angehörende eiserne Lanzenspitze aus dem Neuchateller See.

GRIECHENLAND.

Geschenk.

Fräulein Klix hier: eine kleine Kollektion von Thonscherben etc. von Athen, Tiryns und anderen Lokalitäten.

A. VOSS

II. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Die ethnologische Abteilung des Königlichen Museums für Völkerkunde hat im Vierteljahr Oktober bis Dezember 1891 die folgenden Erwerbungen gemacht.

Gekauft wurden:

Eine Sammlung ethnographischer Gegenstände aus Indien, besorgt durch den BABOO MUKHARJI in Calcutta, eine Trommel der Lo-Lo, chinesische Opfergeräte, ein japanischer Lacktisch, ethnographische Gegenstände aus Ostafrika, Dahomey, ferner Photographien wilder Stämme aus dem Innern von Cochinchina.

Durch Schenkungen erhielt das Museum die folgenden Bereicherungen:

ASIEN.

Originalskulpturen aus Swat (Suvastu) durch Herrn JAMES LYALL, Leutnant-Governor, Punjab, durch gütige Vermittelung des Herrn Generalkonsuls Dr. Freiherr VON HEYKING.

Eine Mütze eines Hindû-Mannes durch Herrn KÜNNE in Charlottenburg.

Eine grofse Sammlung ethnographischer Gegenstände aus Buchârâ durch Herrn GINSBERG in Berlin.

AFRIKA.

Ethnographica aus Herero-Land durch Herrn Hauptmann v. FRANÇOIS.

AMERIKA.

Durch SEINE MAJESTÄT KAISER WILHELM II huldvollst überwiesen:

Eine Sammlung ethnographischer Gegenstände von der peruanisch-brasilischen Grenze, Sammlung des Herrn Oberstleutnant GORMAZ.

Ferner:

Thongefäfse aus Amalapa, Isla de Tigre Honduras durch Herrn Carlos ZÜRCHER.

Figurengefäfs mit Deckel, inliegend Obsidianmesser und Gliederknochen eines abgeschnittenen Fingers; Votivgaben, ausgegraben in den Ruinen von Coban, Guatemala, durch Herrn E. P. DIESELDORF, Seacte bei Coban.

Schneckenhaustrompete durch Herrn Dr. M. DE PUY.

Pfeilspitze aus Feuerstein, Chicago, durch Herrn HUGUENEL, Potsdam.

AUSTRALIEN.

Boot aus Samoa und andere kleinere Ethnographica aus Samoa und den Admiralitäts-Inseln, durch Herrn Contreadmiral STRAUCH.

Ethnographica aus Neubritannien durch Herrn Marinefeldwebel LÜBKY.

Eine Tasche aus Phormium Tenax, Neu-Seeland, durch Herrn KRAKOUR.

Eine grofse Sammlung ethnographischer Gegenstände aus Neu-Guinea, durch Herrn KÄRNBACH.

BASTIAN

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

Erwerbungen

FUSS EINES KRUCIFIXES, Bronze vergoldet. Italien, XV Jahrh.

ZINNKANNE von François Briot. Vorzügliches Exemplar des bekannten Modells von gröfsester Schärfe mit teilweiser alter Vergoldung. Frankreich, um 1600.

HUMPEN, Silber vergoldet, mit Klappdeckel. In drei hochovalen Feldern, die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige. Bezeichnete Arbeit von Hans Petzolt in Nürnberg, um 1610.

ZWEI WANDLEUCHTER, Goldbronze, mit weiblichen Hermen. Paris, um 1720.

TELLER, Majolika, im Felde Amor, auf dem breiten Rande Grottesken. Bezeichnete Arbeit von Caffagiolo, um 1500.

KANNE, Majolika, mit Wappen der Montefeltro. Faenze oder Caffagiolo, um 1500.

THEEKANNE, Porzellan aus Meifsen, um 1720, in China nach europäischen Vorbildern bemalt.

TELLER, mit durchbrochenem Sturzdeckel, aus der Fabrik von Wedgwood. England, um 1780.

Sammlung von SELADON-PORZELLAN. China, XVI bis XVIII Jahrh.

ZWEI GLASFENSTER, Mafswerk in Grisaillefarben auf gelbem und rotem Grunde. Nürnberg, um 1500.

Geschenke

Herren E. Wille & Co. Marmor-Kamin für das französische Zimmer von 1720.

Herr Geh. Regierungsrat Direktor Dr. Bode. Bronzebeschlag. Italien, XVI Jahrh.

Herr Regierungs-Baumeister R. Lutsch, Breslau. Leinenstickerei in rotem Garn.

Herr Georg Fabian. Cigarrentasche, Strohgeflecht.

Arbeiten neuerer Industrie

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs wurde ausgestellt: Ehrenkette für den Bürgermeister von Strafsburg i. E.

Fräulein Lucy du Bois-Reymond. Schlafstubenmobiliar, Holz, bemalt.

Herr Hofbuchbinder Collin. Adresse der deutschen Reichsangehörigen in Moskau an Seine Majestät den Kaiser von Russland.

Herr Ciseleur Rohmeyer. Schale, Silber getrieben.

Herr Maler Timler. Imitierte Ledertapeten »Lincrusta Walton«. Entwürfe von Maler Timler, Arbeit der Firma Fred. Walton in Hannover.

SONDERAUSSTELLUNG XLVI

EHRENGESCHENKE, ARBEITEN NEUERER INDUSTRIE und NEUERWERBUNGEN vom 10. November 1891 bis 3. Januar 1892.

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs:

1. Goldene Kassette mit Adresse, überreicht von der City of London an Seine Majestät den Kaiser und König gelegentlich Allerhöchstdessen Anwesenheit in London im Jahre 1891.
2. Goldene Kassette, überreicht von der Fishmongers Company, bei derselben Gelegenheit.

Die GLÜCKWUNSCHTAFEL der deutschen Städte an Se. Excellenz den General-Feldmarschall Grafen v. Moltke. Bronze. Entworfen von Professor Fr. Behrendt, gegossen von Hoepner, ciseliert von O. Rohloff.

EHRENBÜRGERBRIEF der Stadt Berlin, zwölf Adressen und zwei Medaillen zum 70. Geburtstag des Herrn Geheimen Medizinalrats Professor Dr. Virchow.

EHRENBÜRGERBRIEF der Stadt Potsdam, sieben Adressen und eine Medaille zum 70. Geburtstag Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimen Rates und Präsidenten der physikalisch-technischen Reichsanstalt Herrn Professor Dr. von Helmholtz.

EHRENBÜRGERBRIEF der Stadt Berlin an den Geheimen Medizinalrat Herrn Professor Dr. Koch.

SILBERNER BECHER, vergoldet, von der Universität Wittenberg an Dr. Martin Luther 1525 zu seiner Vermählung geschenkt. Eigentum der Universität Greifswald. Nachbildung dieses Bechers, ausgeführt von Hofgoldschmied D. Vollgold & Sohn.

DREI KASELN aus Kloster Oliva bei Danzig. Seiden- und Goldstickerei, 1637.

ALTARDECKE, Weifsstickerei auf Leinen, XIII Jahrh. Eigentum der Wiesen-Georgs-Kirche in Soest.

Zu gleicher Zeit waren ausgestellt:

NATURSTUDIEN und zwar:

Zeichnungen, plastische Modelle, Photographien und Naturformen von den Professoren MEURER in Rom und BRÄUER in Breslau. Zum Vergleich japanische Pflanzenstudien.

GLASMOSAIKEN von Wiegmann, Puhl & Wagner in Rixdorf.

FARBIG BEDRUCKTE FLIESEN in Porzellan und Steingut von der Firma Zahn & Schwarz.

LANDSCHAFTLICHE AUFNAHMEN und Innenansichten aus Versailles und Schloss Fontainebleau. Ergebnisse einer Studienreise des Malers Henndorf.

FÄCHERKASTEN mit Fächer, zwei Lehnstühle, eine kupferne Kanne und eine kupferne Bowle aus dem kunstgewerblichen Magazin von Hirschwald.

STICKEREIEN von Frau von Wedell und Frau Berger.

RELIEFPORTRÄT Seiner Majestät des Kaisers und Königs in Bronze, ciseliert vom Ciseleur Rohloff.

RELIEFPORTRÄT weiland Seiner Majestät des Kaisers Friedrich in Eisen getrieben, und des Fürsten Bismarck und des Grafen Moltke in Bronze, ciseliert von Ciseleur Rohloff.

LESSING

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen von Werken lebender Künstler für den Staat.

Von Seiner Majestät dem Kaiser und König wurden auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin im Jahre 1891 die

folgenden Werke deutscher und ausländischer Künstler aus Mitteln des Allerhöchsten Dispositionsfonds bei der Generalstaatskasse für den Staat erworben und zur Aufnahme in verschiedene Sammlungen etc. in Berlin und in den Provinzen bestimmt:

I. ÖLGEMÄLDE UND AQUARELLEN

A. NORMANN, Berlin: »Sommernacht in den Lofoten«.
A. THIELE, München: »Im Hochgebirge«.
F. SIMM, München: »Duett«.
TH. VON ECKENBRECHER, Berlin: »Naerö Fjord«.
C. L. BOKELMANN, Düsseldorf: »Bildnis des Dichters Claus Groth«.
R. WARTHMÜLLER, Berlin: »Friedrich II an der Leiche Schwerins«.
H. BOHRDT, Berlin: »Hamburger Vollschiff«.
ERICH MATTSCHASS, Charlottenburg: »Untergang der Fahne des 2. Bataillons 61. Regiments vor Dijon am 23. Januar 1871«.
L. BAZZANI, Rom: »Triumphbogen des Septimius Severus in Rom«.
FILIBERTO PETITI, Rom: »Die letzten Blätter«.
EDWIN LORD WEEKS, Amerikaner in Paris: »Ein Rajah von Jodhpore«.
PLACIDO FRANCES, Madrid: »Der Stier kommt«.
MANUEL GARCIA Y RODRIGUEZ, Sevilla: »Ansicht von Sevilla«.
LUIS ALVAREZ, Madrid: »Philipp II auf seinem Felsensitz«.
AD. SEEL, Düsseldorf: »Arabisches Bad«, Aquarell.
R. VON HABER, Dresden: »Zwei Stillleben«, (Waffen), Aquarell.
E. DOEPLER D. J., Berlin: »Ein Anfang vom Ende«, Aquarell.

II. BILDWERKE

L. MANZEL, Charlottenburg: »Friede durch Waffen geschützt«, Gipsmodell.
J. KAFFSACK (†): »Erstes Gebet«, Marmorgruppe.

Erworben wurde für die Sammlung der Handzeichnungen: eine Sepiazeichnung von J. SCHNORR VON CAROLSFELD aus dem Jahre 1816: »Die Eltern des Johannes besuchen die hl. Familie«.

Als Vermächtnis des in Berlin verstorbenen Herrn Dr. Theodor Wagener (Sohnes des Begründers der Konsul Wagenerschen Gemäldesammlung) erhielt die Königliche National-Galerie eine sehr wertvolle Sammlung von 1324 Blatt Aquarellen und Zeichnungen etc. deutscher und ausländischer Künstler.

In der Zeit vom 4. Dezember 1891 bis 31. Januar 1892 fand in den Räumen der Königlichen National-Galerie eine Ausstellung von Werken der im Jahre 1891 verstorbenen Künstler C. Staufer-Bern und O. Wisnieski statt.

Von dem Katalog der Galerie wurde eine neue (die neunte) Auflage mit Abbildungen herausgegeben.

JORDAN

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Bis zum Oktober 1891 haben seit dem letzten Bericht folgende Vermehrungen stattgefunden:

A. SKULPTUREN

B. ROEMER. Büste Ihrer Majestät der Kaiserin Augusta. Carrarischer Marmor.
DEUTSCHE SCHULE UM 1500. Genrescenen vom Friese des Rathauses zu Breslau: Gipsabguss nach einer bei Gelegenheit der Restauration der Südfront des Rathauses von Seiten des Museums hergestellten Form.

B. GEMÄLDE

CLAUS MEYER. Die Urkunde.
JOSEF WENGLEIN. Das Isarbett oberhalb Tölz.

Vom Schlesischen Kunstverein wurden dem Museum vertragsmäfsig überwiesen:

W. STRYOWSKI. Der Kesselflicker.

A. KOPISCH. Dante und Virgil beim Austritt aus der Unterwelt. (Dante, Inferno XXXIV, 139).

Infolge gelungener Restauration konnten aus dem Magazin folgende Bilder in die Galerie aufgenommen werden:

SCHULE DES PINTURICCHIO. Madonna mit dem hl. Hieronymus.

SCHULE DES DOMENICO GHIRLANDAJO. Die Anbetung des Kindes.

NÜRNBERGER SCHULE. Zweite Hälfte des XV Jahrhunderts. Christus am Kreuz. (Von Thode, die Nürnberger Malerschule S. 111 f., als ein Teil des 1462 von Hans Pleydenwurff für den Hochaltar der Elisabethkirche zu Breslau gemalten Altarwerks in Anspruch genommen).

CAREL EYKEN. Hl. Familie. Bez. Carel eyken f 1692.

C. RADIERUNGEN

Es wurden 47 Blatt erworben, darunter solche von Laukota, Hoffmann-Fallersleben, Köpping, Menzel, Klinger, Seymour Haden, C. Wagner u. a. m.

Freiherr von Gleichen-Russwurm vervollständigte die früher geschenkte Serie seiner Radierungen durch weitere 17 Blatt.

D. KUNSTGESCHICHTLICHER APPARAT

An Photographieen wurden 1050 Blatt, an Büchern 290 Bände, bezw. Mappen erworben.

Der Hülfsarbeiter Dr. M. Semrau wurde zum zweiten Direktorial-Assistenten ernannt.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1892

A. GEMÄLDE-GALERIE

In der Gemälde-Galerie wurden die Bilder der romanischen Schulen einer teilweisen Umstellung unterzogen, die durch die ungenügende Aufstellung der Erwerbungen seit Fertigstellung des Umbaues (1884) notwendig geworden war. Doch blieb dabei die alte Einteilung unberührt, und zugleich wurden die bewährten Grundsätze der alten Aufstellung beibehalten. Da sich die Behängung der Wände bis nahe an die Decke für die Wirkung der Räume wie für die Beleuchtung als nicht günstig erwiesen hatte, so sind die Bilder mit Rücksicht darauf weniger hoch und weniger eng gehängt worden; namentlich sind auch die Ecken der Wände möglichst frei gelassen. Leider musste deshalb eine ziemlich beträgliche Zahl von Bildern von mehr oder weniger kunstgeschichtlichem Interesse aus den Sammlungsräumen entfernt werden, für deren Unterbringung in den kleinen und überfüllten Magazinsräumen der Galerie nur in ungenügender Weise gesorgt werden konnte.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Der Sammlung der Gipsabgüsse ist durch Geschenk des Herrn Professors Mommsen in Charlottenburg ein Abguss des Grenzsteines der Toutonen von Miltenberg, durch Geschenk des Herrn Rechtsanwalts Haeberlin in Frankfurt a. M. der Abguss einer löwenköpfigen Relieffigur aus dem Mithraeum bei Heddernheim zugegangen.

I. V.: WINTER

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Käuflich erworben wurde das Fragment einer altchristlichen Elfenbeinpyxis, welches sich im Privatbesitz in Baden befand: Christus mit zwei Aposteln darstellend; eine Arbeit aus dem Verfall der Ravennatischen Schnitzerschule, etwa dem VII Jahrhundert angehörend. Fast die gleiche Darstellung findet sich auf verschiedenen Pyxiden dieser Zeit.

Als Geschenke sind wieder mehrere interessante Gegenstände zu verzeichnen. Herr Alfred Beit in London schenkte eine in Buchs geschnitzte Kinderfigur, welche das Monogramm des zur Zeit des Grofsen

Kurfürsten am Berliner Hofe beschäftigten Bildschnitzers L. Kern trägt; eine Arbeit, die sich in der frischen Naturauffassung noch eng an die Renaissance anlehnt. Eine zweite treffliche Buchsschnitzerei, den auferstandenen Christus in Hochrelief darstellend, machte Herr Generalkonsul Alfred Thieme in Leipzig zum Geschenk; nach Auffassung und Formenbehandlung wohl eine lombardische Arbeit aus dem Anfänge des XVI Jahrhunderts. Durch Zuwendung von ungenannten Gönnern erhielt die Sammlung der Plaketten eine Bereicherung von zwanzig Stück, worunter verschiedene bisher nicht bekannte Arbeiten vom Ende des XV Jahrhunderts, sowie eine Anzahl kleiner Bleigüsse des Mittelalters (Pilgerabzeichen u. dergl.) von italienischer Herkunft; zumeist im Tiber gefunden. Auch das Bruchstück eines Thonreliefs mit singenden Engeln, vom Meister der Pellegrini-Kapelle, ist als Geschenk zu erwähnen. Es ist das Pendant eines Reliefs mit gleichem Inhalt im Louvre, das aus der Sammlung Davillier stammt.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Aus dem Nachlasse des kürzlich verstorbenen italienischen Botschafters Grafen de Launay erhielt die Sammlung von Frau van de Velde als Geschenk ein interressantes, als Schiff gestaltetes, altertümliches Gefäfs von Bronze aus Sardinien, sowie fünf Bronze-Idole.

Erworben wurden:

von Bronze:

- eine Statuette des Herkules mit der altitalischen Inschrift Hercle.. auf dem Oberschenkel;
- das Bein eines Dreifufses, römischer Zeit, mit schön modelliertem Hirschkopf;
- Schmuckgegenstand mit reichem Zellenschmelz;

von Terrakotta:

- ein Relief altgriechischen Stiles, mit dem Ringkampf des Peleus und der Atalante;
- eine Vase in Form einer Ratte mit schwarzer Malerei auf weifsem Grunde;
- Stücke einer grofsen Grabvase;

von Edelmetall und Edelstein:

- ein altgriechischer Skarabäus mit dem Bilde eines knieenden Mannes;
- zwei Skarabäoiden mit Darstellung von Persern in griechischem Stil;
- ein Carneol in Goldfassung mit Jagdscene;
- ein goldener Ring mit gravierter Bacchantin;
- ein goldener Ring mit eingelegter Glasverzierung;
- ein silberner Ring mit Gravierung;
- eine silberne Agraffe mit Reliefschmuck, darstellend Mars in einer Ädikula, umgeben von zwei Herakleshermen;

von Stucco:

- die Relieffigur einer Niobide aus Kertsch;

von Blei:

- drei runde Scheiben mit Reliefbildern aus dem Tiber; endlich acht Stücke eines grofsen Mosaiks römischer Epoche aus Assyrien (Kopf eines Wassergottes, weiblicher Kopf, Eroten, Rankenornament).

I. V.:
A. FURTWÄNGLER

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat 40 griechische, 5 römische, 6 mittelalterliche, 1 orientalische, 30 neuere und 6 Nachahmungen von Mittelaltermünzen, im ganzen 82 Stück, erworben, unter welchen folgende Erwähnung verdienen: Kupfermünzen von Gentinus in Troas, von grofser Seltenheit (Geschenk des Herrn Generalkonsuls Eisenmann); ein ungewöhnlich schöner Denar mit den Köpfen des Antonius und der Kleopatra, ein goldener Solidus von Benevent, mit der Darstellung eines Handschuhs neben dem Kreuz der Rückseite: das Zeichen der Belehnung der Herzöge von Benevent durch den byzantinischen Kaiser, und eine bei Weimar ge-

fundene, sauber gearbeitete, kleine Bronzebüchse, welche einen Erfurter Brakteaten aus dem XIII Jahrhundert enthielt, also ein mittelalterliches Geldtäschchen.

Geschenke erhielt die Sammlung, aufser den oben erwähnten, vom hohen Ministerium der geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, von den Herren Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Grimm, Bankier Hahlo (†), Oertel, von Frau van de Velde (50 römische Kupfermünzen aus dem Nachlass Sr. Excellenz des Königlichen Italienischen Botschafters Grafen de Launay), von den Herren Weyl, Generalkonsul Wilmersdörffer und von einem Ungenannten.

v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

In diesem Quartal ist dem Kabinet durch Verfügung Sr. Excellenz des Herrn Ministers der geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten die umfangreiche, bisher an der Königlichen Bibliothek bewahrte Porträtsammlung überwiesen worden. Gleichzeitig wurde dieselbe in das Kupferstichkabinet übertragen. Sie besteht aus mehreren, nach verschiedenen Gesichtspunkten zusammengestellten Einzelsammlungen, die zumeist durch Vermächtnisse an die Königliche Bibliothek zu einer Zeit gelangt sind, als das Kupferstichkabinet noch nicht begründet, und die Bibliothek der einzige passende Aufbewahrungsort für diese Gattung von Gegenständen war.

Gegenwärtig befinden sich die einzelnen Porträtsammlungen im Wesentlichen noch in der Anordnung, in der sie die ursprünglichen Sammler gehalten haben, und tragen die Namen der ehemaligen Besitzer: Floss, Goercke, Hommel-Diemer, Krasicki, Moehsen (Porträts von Ärzten), Oesfeld, Rudolphi, Ziesche und einige kleinere unbekannte Gruppen. Die Gesamtzahl der Blätter, über die ein Zettelkatalog vorhanden ist, dürfte sich nach einer ungefähren Schätzung auf etwa 45 000 belaufen.

Das Kupferstichkabinet empfängt durch die Überweisung der Bildnis-Sammlungen einen namentlich dadurch erfreulichen Zuwachs, dass den Vielen, die auf die Benutzung der hiesigen Porträtsammlungen angewiesen sind, das ganze hier vorhandene Material nunmehr an einem Orte bequem erreichbar ist und man nicht mehr nötig hat, zur Ermittelung eines Porträts in zwei verschiedenen öffentlichen Anstalten Nachsuchung zu halten.

Dem eigentlichen Kunstbesitz des Kabinets erwächst durch das Hinzukommen der erwähnten Bildnis-Sammlungen keine ins Gewicht fallende Bereicherung. Die Sammler, von denen die Einzelkollektionen angelegt worden sind, waren offenbar nur von der Absicht geleitet, die Persönlichkeiten, auf die sie ihr Augenmerk richteten, durch irgend ein Porträt vertreten zu haben. Erwägungen der künstlerischen Eigenschaften der Porträts scheinen ihnen in der Regel fern gelegen zu haben; auch begnügten sie sich gewöhnlich mit den am häufigsten vorkommenden, mittelmäfsigen oder selbst schlechten und daher billigen Abdrücken der Stiche etc. Bezeichnend ist, dass von seltenen Meistern, wie z. B. von Ludwig von Siegen und anderen, sich kein einziges Blatt vorfindet. Ebensowenig legten sie auf gute Erhaltung besonderen Wert, wie dies ohne grofse Mittel sammelnde Private zu thun gezwungen sind. Daher die durchschnittlich nur geringe Qualität der Blätter.

Die vollständige Verschmelzung der jetzt hierher gelangten Porträtsammlung mit den Beständen des Kabinets bildet eine grofse und langwierige Arbeit, doch ist auch jetzt schon der ganze Vorrat an Bildnissen, die neu hinzugekommenen, wie die früher hier vorhandenen, wenn auch noch mit einigen Schwierigkeiten, zusammen benutzbar.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Für Geschenke ist die Abteilung zu Dank verpflichtet den Herren Otto Rau, Berlin: Kalksteinfigur eines Affen, der die Harfe spielt, ägyptisch.

Emil Brugsch, Kairo: Proben ägyptischer Farben u. a.

Dr. Belck, Berlin: Gemme, in Armenien gefunden, mit griechisch-artigen Schriftzügen.

An im Kauf erworbenen Altertümern sind zu nennen:

Ägyptische Bronzefigur einer heiligen Katze; die Haare und ihr Schmuck sind durch Einlagen von Gold und Silber wieder gegeben.

Ägyptisches Amulett (sogenanntes Menat) in hellgrüner Fayence, von hervorragender Feinheit der Arbeit.

Siegelcylinder, dem Material nach nordsyrisch, aber mit der Darstellung von vier ägyptischen Göttern.

Die Aufstellungsarbeiten wurden soweit gefördert, dass auch der Saal, der die kleineren Altertümer der späteren Zeit enthält, dem Publikum geöffnet werden konnte.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

ASIEN.

Medicinen aus Kuang-Tung; Geschenk des Herrn Sanitätsrats Dr. Bartels.

Karten, Pläne, Illustrationen aus Japan und China; Geschenk des Herrn C. Künne.

Ethnographische Gegenstände aus Korea; Geschenk des Herrn Konsuls K. Krien.

Kleiderhaften und Fibeln aus Gilgit; Geschenk der Frau Rivett-Carnac.

Ethnographica aus den Philippinen; Geschenk der Frau Clara Au.

Rindenkleid aus Central-Borneo; Geschenk des Herrn Freese.

Färbepflanzen der Karo-Batak und eine Photographie; Geschenk des Herrn G. Meissner.

Gekauft wurden:

Topengs (javanische Masken), Lamaistische Kultusgegenstände.

AFRIKA.

Seine Majestät der Kaiser und König übergab von dem Missionar Wilkinson gesammelte Sulu-Waffen zur Aufstellung.

Von dem Auswärtigen Amt wurden umfangreiche Sammlungen überwiesen aus Togo, Uganda, Kamerun, Transvaal.

Zwei Gazellenfallen aus der Libyschen Wüste schenkte Herr Prof. Schweinfurth.

OCEANIEN.

Eine umfangreiche ethnologische Sammlung von den Inseln Nissan und French-Island; Geschenk des Kanzlers der Neu-Guinea-Kompagnie, Herrn Schmiele.

AMERIKA.

Zwei Gefäfse des Volksbrauchs aus La Paz; Geschenk des Herrn C. Künne.

Eine Bilderschrift der Indianer von Sumpaya, Bolivia; Geschenk des Herrn Dr. von Tschudi, (aus dem Nachlass seines Vaters und in dessen Werk beschrieben, wie in wissenschaftlichen Kreisen bekannt).

Zwei Mumien mit Beigaben aus Ancon; Geschenk des Herrn Ernst May.

Gegenstände aus Arizona und den Mounds, Nord-Amerika; Geschenk des Herrn George F. Kunz.

Altertümer aus Mexiko; Geschenk des Herrn Oberstabsarztes Dr. Vater.

Gekauft wurden:

Ethnologica aus der Provinz Amazonas.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenk.

Herr Dr. med. Sorge in Berlin: eine Sammlung von Grabfunden der älteren und jüngeren Bronze-Zeit, wie Halsringe, Armringe, Celte, eine Fibel,

Nadeln, Fingerringe etc. aus Hügelgräbern und Flachgräbern bei Schabernack, Kr. Ost-Priegnitz.

Ankäufe.

Eine Urne der La Tène-Zeit, fünf Steingeräte und mehrere kleine Bronzen von Wendisch Warnow, Kr. West-Priegnitz.
Ein Steinbeil von Rudow, Kr. Teltow.
Ein Steinbeil und eine eiserne Lanzenspitze von Erkner bei Berlin.
Eine Urne der Völkerwanderungszeit von Buschow, Kr. West-Havelland.
Ein Grabfund, bestehend aus einer Thonwanne, zwei Messern und einer Pincette von Bronze; aus einem Hügelgrabe bei Seddin, Kr. West-Priegnitz.
Zwei runde Mahlsteine von Techow, Kr. Ost-Priegnitz.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenk.

Herr Professor Dr. Bezzenberger in Königsberg: die Nachbildung eines eigenartigen, mit sogenannten imitierten Gussnähten versehenen Steinhammers von Liebnicken, Kr. Preufsisch-Eilau.

PROVINZ POSEN.

Geschenk.

Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Breslau: eine gröfsere Kollektion von Thongefäfsen der vorrömischen Metallzeit, von Lipie, Kr. Kempen.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk.

Herr Regierungsbaumeister Schiele in Grofs-Strehlitz: kleine Thongefäfse und Scherben aus dem Gräberfelde von Adamowitz, Kr. Grofs-Strehlitz.

Ankäufe.

Eine Anzahl von Thongefäfsen, darunter mehrere Buckel-Urnen von Deutsch-Wartenberg, Kr. Grünberg.
Urnen, Scherben und eine eiserne Lanzenspitze aus dem der römischen Zeit angehörenden Gräberfelde bei Köben, Kr. Steinau.

PROVINZ POMMERN.

Ankauf.

Eine kleine Urne aus vorrömischer Zeit von Vietzow, Kr. Belgard.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke.

Herr Apotheker Hartwich in Braunschweig: vier neolithische Gefäfse von Tangermünde, eine Kollektion von Urnen und Beigefäfsen der vorrömischen Metallzeit, sowie ein merkwürdiger Grabfund mit einer grofsen Menge von Webegewichten, aus dem Gräberfelde von Cablitz, Kr. Jerichow II.
Herr Hofjäger Wiese, hier: ein durchbohrter Steinhammer von Fermerswalde, Kr. Schweinitz.

Ankäufe.

Drei Urnen von Ferchels, Kr. Jerichow II.
Mehrere Thongefäfse aus dem Gräberfeld von Gräfendorf, Kr. Schweinitz.
Eine Kollektion von Steingeräten aus den südlichen Teilen der Provinz.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk.

Herr Kontre-Admiral Strauch in Berlin: ein Steinbeil aus der Umgegend von Wilhelmshaven.

RHEINPROVINZ.

Ankauf.

Eine Zweirollenfibel, ein Armring und andere kleine Bronzen der fränkischen Zeit, aus der Gegend von Andernach.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Ankauf.

Eine Anzahl von Thongefäfsen des Lausitzer Typus, aus dem Gräberfeld von Radeberg.

THÜRINGEN.

Ankauf.

Vier verschiedene kleine Kollektionen von Steingeräten, hauptsächlich aus der Gegend von Gotha, Weimar und Apolda.

SCHWEIZ.

Ankauf.

Ein eisernes Schwert aus der bekannten Pfahlbau-Station von La Tène im Neuchâteller-See.

FRANKREICH.

Ankauf.

Zwei bronzene Hohlcelte aus der Gegend von Lyon.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Ankauf.

Acht bronzene Halsringe aus einem grofsen Depotfunde von Joslowitz in Mähren, sowie eine gröfsere Bronze-Fibel der Hallstätter Zeit von Agram in Kroatien.

A. VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Geschenke

Herr Thiem. Teller, chinesisches Porzellan mit europäischem Wappen. XVII Jahrh.
Herr Dorgerloh. Drei Kännchen; schwarze Wedgwood-Waare. England, XVIII Jahrh.
Frau Lipperheide. 18 Modelle japanischer Blumen.
Herr Regierungsrat von Brakenhausen. Bronze-Medaille mit dem Bilde des Prinzregenten von Bayern. Eigene Arbeit.
Herr Pächter. Bronzegefäfs, durchbrochen. Japan. — Tempeltisch, Holz, vergoldet. Japan, ältere Arbeit.
Frau Kommerzienrat Kahlbaum. Wandschirm mit Fächermalereien auf Goldgrund. Japan, ältere Arbeit.
Herr Freiherr A. von Siebold, Schloss Colmberg. Vase, älteres Satsuma, Steingut. Japan. — Gefäfs in Form eines Hahnes, älteres Satsuma, Steingut. Japan.
Herr Geheimer Kommerzienrat Pringsheim. Vase, roter Marmor. Japan, ältere Arbeit.

Überweisungen

Vom Königlichen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten: eine Sammlung von 40 Medaillen und kleineren Metallarbeiten in Bronze, zum Teil in Silber, Arbeiten von Louis Oscar Roty in Paris.

Arbeiten neuerer Industrie

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs wurden ausgestellt: Ofenschirm. Emailmalerei mit schmiedeeisernem Rahmen, Geschenk Ihrer Königlichen Hoheiten des Grofsherzogs und der Grofsherzogin von Baden an Seine Majestät den Kaiser und König. Nach einem Entwurf der Kunstschule in Karlsruhe, gefertigt von den Eisenwerken Gaggenau.
Vom Herrn Ciseleur Georg Rasmufsen: Becher, Silber getrieben.
Vom Vaterländischen Frauenverein in Neustadt, Ober-Schlesien: Knüpfteppiche.

XLVII SONDERAUSSTELLUNG

vom 15. Januar bis 28. Februar 1892.

Ausstellung japanischer Kunsterzeugnisse zum Besten der durch Erdbeben und Sturmflut im Oktober vorigen Jahres geschädigten Japaner. Dieselbe umfasste gegen 2000 Gegenstände, zumeist älterer Kunstübung, und füllte den Lichthof in allen seinen Teilen.

XLVIII SONDERAUSSTELLUNG

vom 15. März bis 3. April 1892.

SEIDENE UND SAMMETWIRKEREIEN VON CREFELD FÜR KIRCHLICHE ZWECKE, zumeist nach mittelalterlichen Mustern. Unter

Leitung der Herren Oberpfarrer Dr. Schmitz und Paul Schulze, Konservator der Gewerbesammlung ausgeführt von den Fabrikanten Gotzes, Ferlings und Dutzenberg, Stoffbahnen und ausgeführte Caseln zum Teil mit Stickerei versehen. Ausgestellt auf Veranlassung des Königlichen Ministeriums für Handel und Gewerbe.

PARAMENT-STICKEREIEN, zumeist für den evangelischen Kultus bestimmt.

Ausgestellt haben:

Der Niedersächsische Paramenten-Verein.
Kloster Marienburg in Helmstedt.
Das Elisabeth-Krankenhaus in Berlin.
Der Mecklenburgische Paramenten-Verein in Ludwigslust.
Das Henrietten-Stift in Hannover.
Der Paramenten-Verein in Neudettelsau in Bayern.
Der Paramenten-Verein der evangelisch-lutherischen Diakonissen-Anstalt in Dresden.
M. E. Beck in Herrnhut.
Bessert-Nettelbeck in Berlin.
A. Müller in Berlin.
Frau von Münchhausen in Hannover.
Architekt Prüfer in Berlin.
F. Reinecke in Hannover.
W. Röper in Leipzig.
Gebrüder Stoffregen in Hannover.
Frau Dr. von Wedell in Berlin.

Angeschlossen waren Entwürfe für kirchliche Stickereien aus der Unterrichts-Anstalt des Kunstgewerbe-Museums (gearbeitet in den Klassen der Herren Professor E. Döpler und C. Timler), ausgewählte Stücke aus der Stoffsammlung und Abbildungen älterer kirchlicher Stickereien aus der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums.

LESSING

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1891/92

Das Wintersemester wurde am 5. Oktober 1891 begonnen und am 30. März 1892 geschlossen.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 804, die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	88	321	409
Schülerinnen .	14	87	101
Summa . . .	102	408	510.

Von Oktober bis Neujahr wurde von Herrn Professor Meurer ein aufserordentlicher Unterricht: »Pflanzenstudien als Grundlage für das Ornamentzeichnen« erteilt.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 2. Vierteljahr 1892.

A. BILDWERKE.

R. BEGAS, »Marmorbüste des Fürsten Bismarck«.

B. HANDZEICHNUNGEN.

O. WISNIESKI (†), »Waldschenke«, Ölskizze.
DERSELBE, »Zimmer«, Ölstudie.
DERSELBE, »Am Fenster im Rathause zu Lüneburg«, Ölstudie.
DERSELBE, »Musizierendes Schäferpärchen«, Wasserfarben.
DERSELBE, »Der Troubadour«, Wasserfarben.
DERSELBE, »Rührende Vorlesung«, Wasserfarben.
DERSELBE, »Des Pfarrers Flötenspiel am Abend«, Pastellskizze.
DERSELBE, »Vier Blatt aus Moritzburg«, Wasserfarben.
DERSELBE, »Weifsbier«, (farbiger Entwurf), Wasserfarben.
DERSELBE, Sänger am Grabe, »Integer vitae«, Tusche.
DERSELBE, »Begräbnis im XVII Jahrhundert«, Tusche.
DERSELBE, »Gedenkfeier der in den Befreiungskriegen Gefallenen«, Tusche.
DERSELBE, »König Wilhelm und das Kronprinzliche Paar zu Pferde«, Tusche.
DERSELBE, »Feier am Friedrichs-Denkmal am 2. September 1871«, Tusche und Blei.
DERSELBE, »Die Blinde«, Tusche.
DERSELBE, »Piqueur«, Tusche.

C. STAUFFER-BERN (†), »Brustbild eines Mädchens, Vorderansicht«, und »Weibliche Kopfstudie, Vorderansicht«, Blei.
DERSELBE, »Verschiedene Händestudien«, Blei.
DERSELBE, »Weiblicher Akt; Halbfigur, liegend«, Blei.
DERSELBE, »Mädchen im Armsessel sitzend«, Blei.
DERSELBE, »Konrad Ferdinand Meyer, Kopf«, Kreide.
DERSELBE, »Ein Studienblatt mit drei weiblichen Köpfen«, Kreide.
E. HILDEBRAND, »Sieben Farbenskizzen zu dem Cyklus der Wandgemälde in der Aula des Gymnasiums zu Bielefeld«, Öl.
W. GENTZ (†), »Gebet in der Wüste«, Öl.
DERSELBE, »Aufbruch aus Kairo«, Öl.
DERSELBE, »Marktplatz in Kairo«, Öl.
DERSELBE, »Ansicht von Jerusalem«, Öl.
W. GENTZ (†), »Koran-Vorlesung in der Jeremias-Grotte«, Öl.
DERSELBE, »Kameelschur in Ramleh«, Zeichnung.
DERSELBE, »Rebellenhäupter«, Zeichnung.
DERSELBE, »Skorpionen- und Schlangenfressender Fakir«, Zeichnung.
DERSELBE, »Rast von Eseltreibern im Schatten einer Telegraphenstange«, Zeichnung.
DERSELBE, »Zwei blinde Muezzins auf einem Minaret zum Gebet aufrufend«, Zeichnung.

Gesamtaufwand 17 425 Mark.

Am 8. Mai 1892 ist in den Räumen der Königlichen National-Galerie eine Ausstellung von Werken des im Jahre 1891 verstorbenen Historienmalers Professors THEODOR GROSSE, (Dresden), eröffnet worden.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. APRIL — 30. JUNI 1892

A. GEMÄLDE-GALERIE

Auf der Versteigerung der Sammlung Hulot, die Anfangs Mai in Paris stattfand, wurden zwei Werke erworben, welche den reichen Bestand der Galerie an altniederländischen Bildern in willkommener Weise ergänzen.

Auf dem einen sieht man Maria mit dem Kinde hinter einer Steinbrüstung sitzend. Ein buntbeflügeltes Engelchen reicht dem Christusknaben eine Nelke, während andere musizieren und singen. Ein jugendlicher porträtmäfsiger Kopf zur Linken scheint den Stifter des Bildes wiederzugeben. Von der phantastischen Renaissancearchitektur, die sich hinter der Gruppe aufbaut, hängt ein Brokatteppich und eine volle Laubguirlande herab. Die Typen, die leuchtende helle Färbung, die eigentümliche Technik lassen das Bild mit Sicherheit dem seltenen LUCAS VAN LEYDEN zuweisen. Unter diesem Namen befand es sich schon in der Sammlung Adamberger in Wien, während es in der Versteigerung Hulot seltsamer Weise auf Wohlgemuth getauft wurde.

Einem unbekannten Nachfolger von ROGER VAN DER WEYDEN gehört das zweite Gemälde an. Am Kreuz hängt der Leichnam Christi von Engeln umschwebt. Maria umfängt den Kreuzesstamm, an dem sie zusammengesunken ist. Links stehen zwei hl. Frauen, von denen die eine Maria unterstützt, die andere, in orientalische Stoffe gekleidet, zu Christus emporblickt. Zur Rechten kauert Maria Magdalena, weinend die Hände ringend, während Johannes abgewandt steht und mit dem Handrücken seine Thränen trocknet. In dem lebhaften Empfindungsausdruck, der satten tiefen Färbung, der sorgfältigen Durchführung steht dieser Meister dem Roger näher als irgend einer seiner sonstigen Nachfolger.

Als dritte Erwerbung ist ein kleines, koloristisch aufserordentlich wirksames Bildchen zu nennen, das in der Sammlung Lawrence in London, aus welcher es erworben wurde, als ein Werk des Slingelandt galt. Es stellt eine Spitzenklöpplerin dar, in zinnoberroter Jacke; ein grofser Strohhut mit blauem Bande hängt über ihre Knie herab. Der Künstler dieses Bildes ist wahrscheinlich ein bisher von der Kunstgeschichte nicht berücksichtigter Amsterdamer Maler PIETER VAN BOS, wie später an dieser Stelle dargelegt werden soll. Das Bild wurde von einem Ungenannten der Galerie als Geschenk übergeben.

Zwei Brustbilder von Mitgliedern der Familie Ravenstein, interessante niederländische Arbeiten aus dem Ende des XV Jahrhunderts, wurden von der Generaldirektion der Königlichen Bibliothek überwiesen.

I. V.:
V. TSCHUDI

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Aus Venedig wurde eine mehr als lebensgrofse weibliche Gewandfigur von pentelischem Marmor, ein griechisches Originalwerk des V Jahrhunderts, erworben. Die Statue war in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts durch willkürliche Ergänzung des Kopfes und der Arme entstellt worden; auch hat die Oberfläche an einigen Stellen gelitten. Der aufserordentliche Wert der Statue liegt darin, dass sie stilistisch den Parthenongiebelfiguren auf das allerengste verwandt ist.

Ferner sind durch den Kunsthandel in die Sammlung noch die folgenden Marmorwerke gelangt: zwei archaische zusammengehörige Flachreliefs mit der Darstellung tanzender Mädchen, sogenannter Hierodulen, ein ausgezeichneter Porträtkopf des Anakreon aus dem V Jahrhundert, endlich ein Hermenschaft mit Hermeskopf, römisch.

In der Abteilung der Gipsabgüsse wurde die Gruppe des Farnesischen Stiers in den dafür hergerichteten Hof übergeführt und an Stelle der Gruppe das Grabmal des Paiava aus Xanthos aufgestellt.

KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Sammlung wurde durch eine längere Reihe von Schenkungen in dankenswerter Weise bereichert.

Von Herrn Alfred Beit in London kam ein kleines Hochrelief in Marmor, Maria dem neben ihr stehenden nackten Christusknaben eine Frucht reichend, lombardische Arbeit in der Art des AGOSTINO BUSTI.

Herr G. M. R., dem die Sammlung schon mehrere Zuwendungen verdankt, schenkte eine treffliche Venusstatuette in Bronze, freie Nachbildung eines antiken Motives etwa aus der Mitte des XVI Jahrhunderts.

Von ungenannten Gönnern wurden überwiesen: ein Paduaner Marmorrelief mit dem hl. Hieronymus, in der Art des Bellano; ein feines venezianisches Elfenbeinkruzifix vom Ende des XV Jahrhunderts; ein byzantinisch-venezianischer Glasfluss mit der Madonna zwischen Heiligen; ein deutsches Perlmutterrelief um 1500.

Von Herrn Oskar Huldschinski erhielt die Abteilung das überlebensgrofse Hochrelief einer Madonna mit Kind, Terrakotta mit alter Bemalung, die interressante Arbeit eines florentiner Künstlers um 1425, in der Art des Quercia.

Herr James Simon schenkte die bemalte Thonstatuette der Madonna mit dem Kinde, das hervorragende Werk eines Donatellonachfolgers, von dem das Museum schon einige kleinere Arbeiten besitzt.

Ein kleines Hochrelief in Holz, zwei Engel, die das Haupt des Johannes zwischen sich halten, ein bezeichnetes Stück des Veronesen FRANCESCO DI GIULIANO um 1500, wurde von dem Direktor der Abteilung Geheimrat Bode geschenkt.

Einem ungenannten Geber verdankt die Abteilung ein byzantinisches Elfenbein von gröfster Seltenheit. Die Vorderseite der halbrund abschliefsenden Tafel zeigt in Halbfiguren den segnenden Christus zwischen Paulus und Petrus, die Rückseite den byzantinischen Kaiser Leo VI, der in Gegenwart des Erzengels Gabriel von der Mutter Gottes gekrönt wird. Auf den beiden Schmalseiten des etwa 2 cm dicken Stückes befinden sich die Halbfiguren der Heiligen Cosmas und Damian. Eine über Rundbogen und Architrav laufende Inschrift giebt den Namen des gekrönten Basileus und lässt dadurch die Arbeit mit Sicherheit in das Ende des IX oder in den Anfang des X Jahrhunderts setzen. Der Kaiser, dessen Bildnis sonst nur aus einer Pariser Münze und einem Email im Schatz von S. Marco zu Venedig bekannt ist, erscheint in vollem Ornat, mit kurz geschnittenem Vollbart, ohne dass im Übrigen der Versuch gröfserer Porträtähnlichkeit gemacht wäre. (Beschreibung und Abbildung des Werkes in der Gazette des Beaux-Arts 1892, p. 118 fg.)

Von der Generaldirektion der Königlichen Bibliothek wurde die etwas überlebensgrofse

Büste Glucks von Houdon überlassen. Obwohl nur aus gefärbtem Gips bestehend, hat sie, da sie direkt aus der Werkstatt des Meisters stammt und von ihm überarbeitet wurde, doch einen dem Original nahekommenden Wert.

I. V.:
V. TSCHUDI

C. ANTIQUARIUM

Erwerbungen:

1. Vasensammlung.

Von schwarzfigurigen attischen Vasen wurden erworben:

- grofse Amphora mit vier Bildern im Stile des Amasis;
- Stamnos mit Gelage im Stile des Kleisophos;
- Pelike mit merkwürdiger Brunnenscene, an der ein nackter Greis und ein Silen teilnehmen;
- Kanne, darauf ein Mann, der einen Knaben mit der Sandale schlägt;
- grofse Deckelbüchse mit Frauenreigen.

Von rotfigurigen attischen Vasen sind hervorzuheben:

- epiktetische Schale mit trompeteblasendem bewaffneten Silen;
- Schale mit dem Lieblingsnamen Epidromos, innen Herakles opfernd, unterstützt von einem Silen, aufsen Herakles und Kerberos, sowie schlafende Nymphe von Silen überrascht;
- zwei kleinere Schalen und ein Napf mit Figuren etwa im Stile des Brygos;
- Pelike mit halbnackten, zum Flötenspiel tanzenden Mänaden, die Böckchen zerrissen haben;
- kleiner Aryballos mit Kopf der Selene.

Von nichtattischen Vasen sind zu nennen:

- ein altitalisches Gefäfs mit geometrischer Dekoration, zum Teil mit Hirse angefüllt;
- mehrere schwarzfigurige Vasen italischer Fabriken, darunter Perseus die Gorgonen verfolgend;
- Buccherogefäfse mit reicher phönikisierender Dekoration;
- korinthische Kanne mit männlichem, doch weifs gemaltem Flügeldämon;
- versilbertes Gefäfs von Orvieto mit Amazonenfries in Relief;
- Kanne in Gestalt eines Kopfes mit Fell.

2. Terrakottensammlung.

- Grofser Torso einer unbekleideten Aphrodite schönsten Stiles aus Klein-Asien;
- eine Sammlung von Statuetten und Gruppen thronender wie stehender Gottheiten aus Funden in der Nähe von Rom;
- mehrere Köpfe aus Tarent.

3. Bronzen.

- Eine gröfsere Anzahl altitalischer Fibeln von bisher in der Sammlung nicht vertretenen Typen;
- eine Anzahl altitalischer runder Scheiben mit geometrischer Dekoration;
- verschiedene andere archaische Bronzegeräte, namentlich ein Becken mit verzierten Henkeln;
- grofser reich dekorierter Henkel eines Prachtgefäfses;
- Kandelaber;
- altitalischer Gürtel mit geometrischer Verzierung;
- ein Paar Knöchelschienen;
- gelagerte Sphinxstatuette, altgriechisch.

4. Gemmensammlung.

- Die schon im XV Jahrhundert bekannte Gemme des Eutyches, des Sohnes des Dioskurides;
- schöner Skarabäus mit ermattetem Herakles an der Quelle;
- anderer mit Silen, der auf Amphoren schifft;
- Carneol mit Diomed und Odysseus;
- Nike auf Zweigespann, griechisch;
- Fragment eines grofsen Kameo mit allegorischer Darstellung und mehrere andere Gemmen.

5. Miscellaneen.

- Grabfund von den Kykladen, mit Gefäfsen und Idolen ältester Art.

I. V.:
FURTWÄNGLER

D. MÜNZKABINET

Durch eine Allergnädigste Bewilligung Seiner Majestät des Kaisers und Königs, wurde das Münzkabinet in den Stand gesetzt, den Ankauf der Sammlung des Herrn Landgerichtsrats a. D. Dannenberg einzuleiten. Nähere Angaben über diese ganz hervorragende Erwerbung werden für den Quartalbericht April—Juni 1893 vorbehalten.

Aufserdem erwarb unsere Sammlung 2621 Stück (32 Gold, 1155 Silber, 929 alexandrinische Kaisermünzen in Potin und Kupfer, 362 Kupfermünzen, 116 Stück Papiergeld, 10 Glasgewichte, 17 mittelalterliche Siegelstempel). Unter diesen Erwerbungen zeichnet sich die aufserordentlich reiche und schöne Sammlung der in Alexandria geprägten römischen Kaisermünzen aus, welche eine Reihe von Seltenheiten ersten Ranges, wie Macrinus (nur drei Exemplare bekannt), Vaballathus als Kaiser, Zenobia mit zierlichem Bildnis der berühmten Herrscherin von Palmyra, Domitius Domitianus, eine vortreffliche Reihe der so überaus seltenen Stücke des Severischen Kaiserhauses, zwei äufserst seltene von M. Aurel als Prinz mit dem Kopfe des Antoninus Pius auf der anderen Seite u. s. w bietet und unsere Reihe der ägyptischen Kaisermünzen zu einer der gröfsten macht, welche existieren.

Aufserdem ist unter den angekauften antiken Münzen ein silbernes Achtdrachmenstück eines nicht näher zu bestimmenden Ptolemäus, Königs von Ägypten zu erwähnen, eine erst in den letzten Jahren in ganz vereinzelten Exemplaren hekannt gewordene grofse Seltenheit.

Von den zahlreichen Seltenheiten der erworbenen Münzen des Mittelalters und der neueren Zeit mögen nur einige Hauptstücke hervorgehoben werden: Denar von Pipin, dem Vater Karls des Grofsen, geprägt in Mastricht; von Gottfried von Bouillon; Abt Dietrich von Corvey; Goldmünze (Maravedi) von Sancho I von Portugal (1185—1212). Arnold, Herzog von Geldern (1423—1471), thalerförmige Schaumünze mit stehendem Herzog und thronender Madonna, ein an die niederländischen Gemälde und Miniaturen mit ihrer zierlichen Ornamentik erinnerndes schönes Stück von erster Seltenheit. Philipp von Hessen — der Held des schmalkaldischen Krieges — Dukat von 1564. Dukaten von Einbeck 1629 und Hameln 1668.

Als grofse Seltenheiten der Brandenburgischen Reihe verdienen Erwähnung: Kurfürst Johann Sigismund, Groschenklippe von 1612; Friedrich Wilhelm, der Grofse Kurfürst, Sechstelthaler von Halberstadt; Albrecht, Herzog von Preufsen, Dickmünze von 1563; Gussmedaille des brandenburgischen Generals Wladislaus Sparr, 1668, von dem tüchtigen Künstler Gottfried Leygebe, von welchem das Museum eine schöne, in Eisen geschnittene Reiterstatuette des Grofsen Kurfürsten als Bellerophon besitzt.

Unter den neueren Münzen befindet sich eine gröfsere Sammlung nordamerikanischen Papiergeldes aus den Jahren 1763—1780, eine geschichtlich hochinteressante Reihe. Unter der grofsen Zahl der neuerworbenen orientalischen Münzen sind hervorzuheben eine Reihe seltener mohammedanisch-sassanidischer Münzen, eine Anzahl sehr seltener, meist noch unedierter Münzen der sogenannten Zehnfürsten, die in der Übergangszeit von den Seldschuken zu den Osmanen vom XIII bis XV Jahrhundert in Klein-Asien regierten, ferner fünf Silbermünzen des Mahdi im Sudan und, als Gegenstück dazu, zwei Stück Papiergeld des unglücklichen Generals Gordon, des heldenmütigen Verteidigers Chartums.

Geschenke erhielt die Sammlung von Herrn Dr. Gäbler, Herrn Gieldzinski in Danzig, Herrn Direktor O. Gräger (drei neue türkische Goldmünzen, welche der Räuber Athanas oder Anastas, der mehrere deutsche Reisende gefangen nahm, von der Auslösungssumme als Reisegeld Herrn Gräger zurückerstattete); von Frau von Henzler Edle von Lehnensburg in München, Herrn Adolf Hess in Frankfurt a. M., Herrn S. V. Kull in München, Herrn Adolf Martini (sechs wertvolle spanische Siegelstempel aus dem Mittelalter) und Herrn Schmiele, Landeshauptmann in Neu-Guinea.

v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den im verflossenen Quartal gemachten Erwerbungen sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

MEISTER MIT DEM ZEICHEN E. S. Die hl. Veronica. Pass. II, pag. 62, No. 178.

ALBRECHT DÜRER. Die Geburt Christi, B. 2. Ein Abdruck von höchster Schönheit, wie auch der nachfolgende.

DERSELBE. Die drei Bauern, B. 86.

ALBRECHT ALTDORFER. Die Madonna mit dem Kind, 1509, B. 16.

JACOB BINCK. Der Soldat und seine Geliebte, B. 63.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN J. B. Vier Blatt und zwar: B. 1, 19, 34 und Pass. 54.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN ℜ. Judith, B. VIII, pag. 551, No. 1.

MATTHIAS ZÜNDT. Das christliche Glaubensschiff, Andresen 19.

PIETER FEDDES VAN HARLINGEN. Alchior, Feldherr der Ammoniter, v. d. Kellen 2.

REMBRANDT VAN RIJN. Christus, dem Volke vorgestellt, der sogenannte »Ecce homo in die Quere«, B. 76. I. Zustand. (Eines der 7 bekannten Exemplare dieses Etats.)

DERSELBE. Die Bettler an der Hausthüre, B. 176.

DERSELBE. Bildnis des jungen Haaring, B. 275. II. Zustand.

JAN JORIS VAN VLIET. Die Wüstlinge, B. 16.

DERSELBE. Das Bettelweib mit der Geige, B. 82.

FERDINAND BOL. Der betende hl. Hieronymus in der Höhle, B. 3. I. Zustand.

DERSELBE. Der lesende Philosoph, B. 6. II. Zustand.

ADRIAN VAN OSTADE. Der Kopf eines lachenden Bauern, Dutuit 1. I. Zustand.

DERSELBE. Der Kopf einer lachenden Bäuerin, D. 2. I. Zustand.

DERSELBE. Der Bäcker auf dem Horn blasend, D. 7. Mittelzustand zwischen D. I. und II.

DERSELBE. Bauer und Bäuerin mit dem nach der Puppe verlangenden Kind, D. 16. I. Zustand.

DERSELBE. Bauern am Fenster (»les harangueurs«), D. 19. IV. Zustand.

ADRIAN VAN OSTADE. Die Trictracspieler, D. 39.

DERSELBE. Die Familie, D. 46. I. Zustand.

JONAS SUYDERHOEF. Bildnis des David Nuyts, W. 61. I. Zustand.

DERSELBE. Bildnis der Magdalena Nuyts, W. 62. I. Zustand.

CORNELIS VISSCHER. Der Rattengiftverkäufer, W. 160. I. Zustand.

JAN BOTH. Die Landschaft mit den Ochsenkarren, D. 2. III. Zustand.

KAREL DE MOOR. Bildnis des Frans Mieris d. Ält., v. d. K. 3. I. Zustand.

WALLERANT VAILLANT. Die Schläferin, Schabkunst.

JAN VAN SOMER. Trinkende Weiber, W. 81. W. 154. Schabkunst.

DERSELBE. Soldaten und Mädchen, W. 121. I. Zustand. Schabkunst.

DERSELBE. Betrunkene Bauern im Wirtshaus, W. Spl. 20. Schabkunst.

MARCANTONIO RAIMONDI. Die hl. Barbara, B. 120.

GIOVANNI ANTONIO DA BRESCIA. Herkules und Antäus, B. 13. Gleichzeitige italienische Kopie.

JACOPO DE' BARBARJ. Drei nackte Männer an einen Baum gebunden, B. 17.

VOLPATO UND OTTAVIANI. Raffaels Loggien, 42 kolorierte Kupferstiche. (Überwiesen von der Generaldirektion der Königlichen Bibliothek.)

J. C. LE BLOND. Bildnis des Königs Georg II von England. Farbenkupferstich.

FRANÇOIS JANINET. Bildnis der Königin Marie Antoinette von Frankreich, P. et B. 132. Farbenkupferstich.

B. HOLZSCHNITTE

DEUTSCHE SCHULE. Die Geifselung Christi. Zeugdruck aus dem Anfang des XV Jahrhunderts.

ALBRECHT DÜRER. Die Anbetung der Könige, B. 3. Abdruck von gröfster Schönheit.

HANS BALDUNG GRIEN. Die Himmelfahrt der Maria von Ägypten, Pass. 71.

DEUTSCHE SCHULE DES XVI JAHRHUNDERTS. Gottvater über der Weltkugel schwebend, auf dieser die Darstellung des Paradieses mit Adam und Eva. Unbeschrieben, 218 mm hoch, 144 mm breit.

ITALIENISCHE SCHULE DES XVI JAHRHUNDERTS. Bildnis des Philippus Decius.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

AESOP. Fabeln (deutsch und lateinisch). Ulm, Johann Zeiner o. J, 8°.

DIE HEDWIGSLEGENDE. »Alhy hebet sich an dy grosse legenda der hailigsten Frawen Sanct Hedwigis . . .« Breslau 1504.

JÖRG GLOGKENDON. Von der Kunst-Perspektiva. 1509. Kopie der in demselben Jahr zu Toul gedruckten Schrift des »Viator«, De artificiali Persceptiva.

ISIDORUS DE ISALANIS. De Imperii militantis ecclesiae dignitate. Mailand 1517, 8°

D. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

JAN VAN DE HEIDE. Beschryving der . . . Slang-Brandspuiten . . . . Amsterdam 1690, fol.

GAUTIER D'AGOTY. Galerie universelle contenant les portraits de personnes célèbres. Paris 1772, mit farbigen Schabkunstblättern.

J. M. MOREAU LE JEUNE. Troisième Suite d'Estampes pour servir à l'histoire des modes et du costume en France dans le dix-huitième siècle. Paris 1783, fol.

E. ZEICHNUNGEN

NIEDERLÄNDISCHE SCHULE, XV JAHRHUNDERT. Die hl. Margarethe. Federzeichnung, 269 mm hoch, 184 mm breit.

JACOB DE GHEYN. Skizzenblatt: eine sitzende alte Frau, Weinranken und eine Melone. Bez. Zeichnung in schwarzer und roter Kreide, Tusche und Feder, 404 mm hoch, 262 mm breit.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Ägyptische Abteilung hatte sich eines Allerhöchsten Geschenkes zu erfreuen. Seine Majestät der Kaiser überwies ihr eine grofse Sammlung ägyptischer Papyrus der späteren Zeit: zahlreiche griechische und mehrere lateinische Urkunden, die zum Teil für die Verwaltungsgeschichte von grofsem Interesse sind; das Bruchstück eines griechischen Romans; ägyptische Urkunden römischer Zeit in demotischer Schrift; demotische Übertragungen der alten Texte des sogenannten Totenbuches; Bruchstücke später Schulbücher in hieratischer Schrift u. a. m.

Um diese neue Erwerbung und unseren älteren Bestand an Papyrus den wissenschaftlichen Interessenten zugänglich zu machen, bereiten wir eine besondere Veröffentlichung vor.

Gleichzeitig mit dieser Sammlung überwies uns Seine Majestät verschiedene von Herrn Professor Brugsch 1891 in Ägypten erworbene Altertümer, unter denen die knieende Holzfigur eines Dieners aus einem Grabe des alten oder des mittleren Reichs Beachtung verdient.

Unter den im Kauf erworbenen ägyptischen Altertümern ist ein im Wesentlichen wohlerhaltener Bronzedolch mit einem Griff aus Horn und Elfenbein zu nennen; er dürfte etwa in das neue Reich gehören.

Die vorderasiatischen Bestände erhielten einen wichtigen Zuwachs aus den Ausgrabungen des Orient-Komittees zu Sindjirli in Nordsyrien. Aufser den Kleinfunden der zweiten und dritten Ausgrabungskampagne erwarben wir zwei gewaltige Löwen, die zu beiden Seiten des Burgaufganges aufgestellt waren; sie waren ursprünglich in dem rohen einheimischen Stil Nordsyriens gearbeitet, sind dann aber später, als die Stadt den Assyrern unterthan war, in assyrischem Stil überarbeitet worden.

Ebenfalls in das Gebiet der nordsyrisch-kleinasiatischen Kultur dürfte die rohe Bronzefigur eines Mannes gehören, die mit starkem Goldblech überzogen ist.

Die Arbeiten in der Abteilung erhielten einen gewissen Abschluss durch die Eröffnung des Saales der ägyptischen Gips-

abgüsse; sämtliche Räume der Abteilung sind nunmehr dem Publikum wieder zugänglich.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Schenkung.

Hervorragende Schenkungen schätzbarster Art sind dem Museum zugegangen: durch Herrn Kanzler (jetzigem Landeshauptmann) SCHMIELE in wertvollen Sammelstücken von den Toba-Batak (auch Photographien aus Java), sowie durch Herrn Contre-Admiral a. D. STRAUCH mit einer gröfseren Sammlung aus der Südsee.

Andere Geschenke sind zu verdanken den Herren:

J. J. KUBARY, ein Kopfschmuck von der Astrolabe-Bay;

F. GOLDSCHMIDT, ein Idol aus dem Bismarck-Archipel;

Dr. H. TRAUN, Ethnologica aus Neu-Guinea;

H. HERRINGS, Steinfiguren von den Tîmor-Batak, Sumatra;

H. MÜLLER-BEECK, Strafsenkarren aus Schanghai;

Sanitätsrat Dr. BARTELS, Ethnographisches aus Süd-Afrika;

Durch die mexikanische Regierung von der Ausstellung in Paris 1889, Kleidungsstücke und Gürtel am Webstuhl.

Ankauf.

Im Vierteljahr April-Juni 1892 wurden die ersten Einsendungen des Reisenden Hrolf Vaughan-Stevens, welcher im Auftrage des Königlichen Museums für Völkerkunde und der Virchow-Stiftung im Innern von Malâka seit 1889 reist, um die wilden Stämme zu explorieren und höchst bedeutende Erfolge erzielt hat, übernommen.

Aufserdem wurden durch Kauf erworben: Ethnologica aus Neu-Kaledonien und aus Süd-Afrika.

Austausch.

Durch Tausch mit Prof. ENRICO H. GIGLIOLI wurde ein höchst wertvolles Stück, ein alt-brasilianischer Federmantel, und einiges Alt-Peruanische erworben.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Landrat Freiherr von Blomberg in Krossen: eine gröfsere Kollektion von Thongefäfsen der Hallstätter Zeit aus der sogenannten Schwedenschanze bei Krossen.

Herr Rittergutsbesitzer F. Müller in Klein-Leppin: zehn kleine silberne Nadeln und verschiedene andere Fragmente aus einem bei Klein-Leppin gelegenen Gräberfelde der römischen Zeit.

Herr Dr. med. Sorge in Berlin: ein goldenes Armband von Schabernack, Kr. Ost-Priegnitz.

Herr Schlossprediger Schmidt in Dobrilugk: eine Kollektion von Thongefäfsen der Hallstätter Zeit von Friedersdorf, Kr. Luckau.

Herr Rich. Keller in Gohlitz: mehrere Thongefäfse der Hallstätter Zeit von Gohlitz, Kr. West-Sternberg.

Herr Ad. Goulbier in Berlin: eine kleine Kollektion von Feuerstein-Messern und Splittern aus der neolithischen Station bei Schmöckwitz, Kr. Teltow.

Herr Oberstabsarzt a. D. Dr. Vater in Berlin: einen Schlittknochen aus altslavischer Zeit, von Spandau.

Ankäufe.

Ein Steinhammer, ein Reibstein und zwei Bohrzapfen von Dölzig, Kr. Königsberg N.-M.

Ein Steinhammer von Fürstenwalde, Kr. Lebus.

Ein Hirschhorn-Hammer von Soldin.

Zwei Thongefäfse der Hallstätter Zeit aus dem sogenannten heiligen Lande,

einem altgermanischen Gräberfelde, bei Rosenthal, nördlich von Berlin.
Eine bronzene Lanzenspitze von Gransee, Kr. Ruppin.
Ein bronzener Hohlcelt von Wilsnack, Kr. West-Priegnitz.
Eine Kollektion von kleinen Feuerstein-Geräten aus der Feldmark von Wandlitz, Kr. Nieder-Barnim.
Urnen nebst Beigaben von Zielenzig, Kr. Ost-Sternberg.
Ein Steinhammer und Bruchstück eines Steinhammers von Wolzig bei Storkow.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Thongefäfse aus slavischen Skeletgräbern, sowie eine germanische Urne mit Leichenbrand von Blossin, Kr. Beeskow-Storkow.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Ankäufe.

Eine Kollektion von verschiedenen Bernstein-Artefacten von Schwarzort.
Zwei Armringe, Sporn und Riemenbeschlag von Bronze aus einem Gräberfelde der römischen Zeit bei Geierswalde, Kr. Osterode.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Ankauf.

Eine Urne mit Deckel, von Schwetz.

PROVINZ POMMERN.

Geschenke.

Herr Oberpfarrer Rohloff in Bärwalde: drei Urnen von Alt-Valm, Kr. Neustettin.
Der Magistrat der Stadt Tribsees: zwei Celte und ein Bruchstück eines Celtes der älteren Bronze-Zeit aus einem Torfmoor bei Tribsees.

Ankauf.

Eine Gesichtsurne, ein Beigefäfs und drei Urnendeckel aus einem Gräberfelde bei Rummelsburg.

PROVINZ POSEN.

Ankäufe.

Eine Kollektion von Urnen, Beigefäfsen und kleinen Beigaben von Bronze und Eisen aus mehreren Gräberfeldern der Umgegend von Fraustadt.
Ein kleiner Bronze-Depotfund, bestehend aus einem Celt, einer Armspange, einer Fibel und einem kleinen Beschlage, von Mariendorf bei Filehne.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke.

Herr Oberamtmann Andreae in M.-Herwigsdorf: zwei Thongefäfse und eine Schale von Aufhalt, Kr. Freystadt.
Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Breslau: eine gröfsere Kollektion von Thongefäfsen mit einigen Beigaben aus dem Gräberfelde von Woischwitz, Kr. Breslau.

Ankäufe.

Mehrere kleine Thongefäfse von Seitsch, Kr. Guhrau.
Ein Steinbeil von Liegnitz.
Urne mit Bronze-Nadel der Hallstätter Zeit, Thonscherben, Lanzenspitze, Schildfessel und Schildbuckel von Eisen aus der römischen Zeit von Köben, Kr. Steinau.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk.

Herr stud. med. Reinecke, Berlin: ein Beil, andere kleine Feuerstein-Geräte und Thonscherben vom Roten Kliff auf Sylt.

Ankäufe.

Eine gröfsere Sammlung schleswig-holsteinischer Altertümer, einige Bronzen, und hauptsächlich Steingeräte aus dem nördlichsten Teil der Provinz enthaltend.

Mehrere Feuersteinbeile von Bredstedt in Schleswig.

PROVINZ HANNOVER.

Ankäufe.

Armring und Halsring aus Bronze von Ottersberg, Landdrostei Stade.

Bronze-Celt von Scharmbeck, Landdrostei Stade.

Kleines Bronze-Messer von Wehden, Landdrostei Stade.

Dolch, Radnadel und kleine Armspirale von Behringen, Landdrostei Lüneburg.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke.

Herr stud. med. Reinecke, Berlin: ein Bruchstück eines durchbohrten Steinhammers von Cheine, Kr. Salzwedel; ferner eine Kollektion von Urnen der Völkerwanderungszeit von Borstel bei Stendal.

Herr Oberförster Kluge in Elsterwerda: einen sehr interessanten Bronze-Fund aus dem Schraden bei Elsterwerda: drei Sichelmesser, eine Lanzenspitze, zwei Meissel, zwei Halsringe, achtzehn Armringe und Bruchstücke von Fibeln.

RHEINPROVINZ.

Ankäufe.

Eine gröfsere Anzahl fränkischer Grabfunde, wie eiserne Schwerter, Lanzenspitzen, Schildbuckel, Messer etc., Glas- und Thongefäfse, bronzene Schmucksachen etc., aus dem Skeletgräberfelde bei Nettersheim, Kr. Schleiden.

Eine kleine Kollektion von Fibeln, Schnallen und anderen kleinen bronzenen Schmuckstücken aus römischer und fränkischer Zeit, sowie ein eigenartiges, der vorrömischen Zeit angehöriges, Thongefäfs von Urmitz, Kr. Koblenz.

Eine kleine sogenannte Gesichtsurne und neunzehn andere römische Thongefäfse von Cöln.

Fränkische Grabfunde, besonders eiserne Waffen, von Mühlhofen, Kr. Koblenz.

ELSASS-LOTHRINGEN.

Ankauf.

Einige kleine Bronzen, wie Armringe und Celte aus vorrömischer, sowie Glasgefäfse aus römischer und fränkischer Zeit; zum Teil bei Strafsburg, zum Teil an verschiedenen anderen Lokalitäten gefunden.

MECKLENBURG-SCHWERIN.

Ankauf.

Zwei kleine, der Bronze-Zeit angehörende Thongefäfse aus der Gegend von Wismar.

STADTGEBIET VON BREMEN.

Ankauf.

Zwei durchbohrte Steinhämmer.

HERZOGTUM BRAUNSCHWEIG.

Geschenk.

Herr Gutsbesitzer Vasel in Beyerstedt bei Jerxheim: mehrere der vorrömischen Zeit angehörige Thongefäfse aus dem dortigen Gräberfeld.

THÜRINGEN.

Geschenke.

Herr Dr. U. Jahn, Berlin: vier Steinbeile aus der Leina im Altenburgischen.

Herr Dr. A. Götze in Jena: einen durchbohrten Steinhammer von Berka in Sachsen-Weimar.

Ankäufe.

Vier kleinere Kollektionen von thüringischen Steingeräten aus verschiedenen Gegenden.

GROSSHERZOGTUM HESSEN.

Ankauf.

Eine grofse bronzene Zierscheibe aus fränkischer Zeit von Mainz.

BAYERN.

Ankäufe.

Eine Kollektion von Grabfunden, — Bronzen, Eisensachen und Thongefäfse, — aus Hügelgräbern der vorrömischen Zeit in Oberfranken.

Eine gröfsere Sammlung von Steingeräten und Bronzen verschiedener Perioden aus der Pfalz.

BADEN.

Ankäufe.

Eine kleine Kollektion von etwa 20 gröfseren und kleineren Nephrit-Beilen von Meersburg am Bodensee.

Pfahlbauten-Funde von Stein, Knochen und Thon aus der neolithischen Station von Bodmann am Bodensee.

SCHWEIZ.

Ankäufe.

Ein Bronze-Schwert.

Eine der jüngeren Bronze-Zeit angehörige grofse Fibel aus dem Kanton Tessin.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Geschenk.

Herr Geheimrat Professor Dr. Virchow in Berlin: eine sehr schöne Bogenfibel von Bronze mit daran hängenden Ringen, einer Pincette und kleinen Schellen aus dem berühmten Gräberfelde von Santa Lucia in Istrien.

Ankäufe.

Zwei kupferne Halsringe von Joslowitz in Mähren.

Drei kupferne Halsringe von Kauřim in Böhmen.

Eine grofse Kollektion von Thonscherben, ferner einige Stein- und Knochengeräte aus einer alten Ansiedelungsstätte bei Přemysleni in Böhmen.

Eine kleine bronzene Stierfigur von Carnuntum.

Ein Armring und ein Gefäfshenkel von Hallstatt.

RUSSLAND.

Ankäufe.

Zwei Sammlungen kaukasischer Altertümer aus verschiedenen Zeitperioden, meist aus Koban.

Eine kleine Kollektion von Schmucksachen und Zierstücken von Bronze und Blei, sowie Glasperlen von Kertsch.

ENGLAND.

Ankauf.

Ein der neolithischen Periode angehöriges Steinbeil aus Irland.

FRANKREICH.

Ankäufe.

Zwei bronzene Beschlagstücke mit kleinen Vogelfiguren von Clermont.

Drei vierkantige bronzene Hohlcelte aus der Normandie.

Bronze-Celte von St. Brienne und Cherbourg.

Vierzehn neolithische Feuersteingeräte von St. Étienne und zwei sehr grofse paläolithische von Puy de Dôme.

SPANIEN.

Ankauf.

Eine Kollektion von Altertümern der ältesten Metallzeit, hauptsächlich Thon-

gefäfse, Geräte und Schmucksachen aus Kupfer; silberne Ringe, Stein- und Muschel-Perlen etc., ein Teil der berühmten Ausgrabungen der Gebrüder Siret.

A. VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

SESSEL, Holz geschnitzt. Paris, um 1730.

LEHNSTUHL, Holz mit Bezug von Tapisserie von Aubusson. Frankreich, Anfang XVIII Jahrh.

ECKSCHRANK, Holz geschnitzt mit verglastem Aufsatz. Lüttich, um 1740.

FÜLLBRETT für eine Thürbekrönung, Holz geschnitzt. Frankreich, um 1780

CIBORIUM, Silber getrieben, in Form einer Vase. Italien, um 1500.

SCHMUCKSTÜCKE der Herzogin Agnes von Lauenburg († 1629) aus der Fürstengruft in Lauenburg, Gold emailliert. XVII Jahrh.

ZWEI GITTER, Schmiedeeisen, Füllungen eines Sacramenthäuschens. Nord-Deutschland, XV Jahrh.

VASE aus rötlichem Glase in Goldbronze gefasst von Froment-Meurice. Paris 1891.

VIER KARYATIDEN, Bronze. Die Originalmodelle zu den Figuren des Schrankes, welcher 1787 der Königin Maria Antoinette von der Stadt Paris zum Geschenk gemacht wurde, jetzt in Klein Trianon.

FAYENCE-VASE UND SCHÜSSELN von Stralsund. XVIII Jahrh.

SCHALE UND BECKEN, Porzellan, weifs und gold. Sèvres 1774.

SEIDENBROKAT, grün mit Silber. Grofses streng stilisiertes Muster, quadratische Felder mit Löwenpaaren. Wahrscheinlich deutsche Arbeit, XII—XIII Jahrh.

Geschenke

Frau Dr. von Schweitzer-Allesina. Frauenkleid aus weifsem Mull.

Herr Pächter. Opfertisch, Japan.

Herren P. Leuchtmann & Comp. Zwei Blumenzweige, nach japanischen Vorbildern gearbeitet.

Herr Hofbuchbinder F. Vogt. Gesangbuch in Ledereinband, eigene Arbeit.

Herr Rechtsanwalt Kempner. Thürumrahmung, Holz geschnitzt, vergoldet. China.

Herr Landeshauptmann Schmiele. Achtzehn Thonfiguren, Lucknow. Zwei Batek-Stoffe, Java.

Frau von Bezold, geb. Hörmann von Hörbach. Borte eines Nackentuches, Weifsstickerei.

Herr Professor Dr. von Kaufmann. Steinzeug-Gefäfs, altägyptisch. Stickerei, altägyptisch.

Leihgaben

Herr Paul Davidsohn. Porzellangruppe. Wien, XVIII Jahrh. Zwei Teller, farbig bemaltes Porzellan. Wien.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr Erwin Nicolaus in Ortrand. Eisenarbeiten mit Rostpatina.

Herr Otto Vittale in Offenburg i. B. Glasvorsetzer der Vorhalle der Hohenzollern-Galerie.

Fräulein Lucy du Bois-Reymond. Zwei moderne Decken, Seiden- und Gold-Stickerei.

Herr Hofgoldschmied Schaper. Eine Kollektion von Schmuckgegenständen.

LESSING

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1891/92

Das Sommerquartal wurde am 7. April begonnen und am 29. Juni 1892 geschlossen.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 566, die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	60	229	289
Schülerinnen .	12	78	90
Summa . . .	72	307	379.

Die Ausstellung der Schülerarbeiten ist für den Monat Oktober in Aussicht genommen.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 2. Vierteljahr 1892.

A. BILDWERKE

ALBERT WERNER, »Trauben tragender Jüngling«, Gipsmodell.

B. HANDZEICHNUNGEN

PAUL MOHN, »Drei Darstellungen aus der Umgebung von Berlin«, Wasserfarben.

H. LANG (†), »Dreifsig Blatt Darstellungen aus dem Militär-, Land- und Cirkusleben«. Blei.

Gesamtaufwand 3400.

Als Geschenke erhielt die Galerie zwei kleine Ölgemälde von Spitzweg (München) (†), »Heimkehrender Einsiedler« und »Lesender Einsiedler«.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



LOMBARDISCHE BILDWERKE IN SPANIEN

I

PACE GAZINI

VON C. JUSTI

Die Karthause am rechten Ufer des Guadalquivir, nördlich von der Vorstadt Triana, genannt La Cartuja de las Cuevas, war mehr als drei Jahrhunderte einer der ersten Anziehungspunkte Sevillas. Ihre Gärten mit alten Palmen, Pomeranzen und »Myrten ohne Ende«, umschlossen von hohen Cypressenwänden, verrieten weithin das heilige Haus. In Erinnerung an die Loggia über dem dicht an den Mauern vorüberrauschenden Strom ruft Navagero: Hier fehlt nichts von jener vollkommenen Schönheit, die ein Platz haben kann: *bon grado hanno i frati che vivono lì à montar de lì al paradiso.*[1])

An der Stätte der Grotten einer alten Töpferei, wo einst ein Muttergottesbild ans Licht getreten war, hatte das Mittelalter eine Ermita errichtet; der Erzbischof Gonzalo de Mena rief dahin Mönche seines Tertiarierordens, dann im Jahre 1401, seinem Todesjahre, vier Karthäuser aus dem Hause von Paular bei Segovia, und legte den Grundstein einer kleinen Kirche. Aber Perafan de Ribera, der damals, der erste seines Hauses, zum Adelantado von Andalusien erhoben wurde, erkor sich die im Bau begriffene Klosteranlage zum Familienmausoleum, nach dem Beispiel seiner Könige, die sich gern Karthausen, wie die von Paular, später Miraflores, zu Ruhestätten wählten. Er legte bereits 1411 durch eine Dotationsakte Hand auf die Stiftung; bald erhob sich ein majestätischer gotischer Tempel, in dessen Altarhaus Jahrhunderte lang die Grabmäler des Hauses ragten, in der Mitte das des Perafan, der im Epitaph seines Vaters, Ruy Lopez, Gründer der Kirche heifst. In dieser Kirche (jetzt Porzellanfabrik), im Erbbegräbnis der Ribera, wurden die Reste des Entdeckers der neuen Welt zuerst beigesetzt.

Als die vornehmste künstlerische Merkwürdigkeit der Cartuja galt eine Kapelle im Kreuzgang, »die Kapelle des Kapitels«, auch das Pantheon genannt. Sie ist der einzige Rest der weitläufigen Klosteranlage, welche noch jetzt kirchlichen Zwecken

[1]) *Andrea Navagero,* Il viaggio fatto in Spagna. Vinegia 1563. Fol. 13 f.

und als Asyl für einige Überbleibsel von Kunstwert erhalten ist. Hier war es, wo bis zur Aufhebung des Klosters im Jahre 1836 die marmornen Nischengräber des D. Pedro Henriquez und seiner Gemahlin Da. Catalina de Ribera standen, errichtet von ihrem Sohne. Dank dem Eifer des kunstverständigen Domherrn D. Manuel Lopez Cepero wurden sie damals nebst vielen anderen Kunstwerken in die neu hergestellte Kirche der Universität, einst Jesuitenkolleg, versetzt. Sie gelten heute als die vollendetsten Schöpfungen des Meifsels, die Spanien besitzt.[1])

Diese Denkmäler haben zu allen Zeiten die Aufmerksamkeit von Fremden und Einheimischen gefesselt. Oviedo bereits erwähnt die *magnificos mausoleos* in seinem biographischen Werk; die Ribera's seien begraben wie Fürsten. Der portugiesische Miniaturmaler Francisco d'Hollanda zählt ihren Urheber, dessen Namen er sich nicht gemerkt hat, »den Genueser, der die Denkmäler des Karthäuser-Klosters zu Sevilla gemacht«, zu den »Adlern« der Skulptur. Ein italienischer Reisender, Norberto Caimo, der sie 1756 sah, lobt besonders die Statuen, weiter könne es der Meifsel nicht bringen.[2])

Zu den Seltenheiten dieser Kunstwerke gehört auch ihre Bezeichnung mit den vollständigen Namen der Urheber und ihrer Herkunft, an den Plinthen eingemeifselt; auf dem des D. Pedro:

ANTHONIVS MARIA DE APRILIS DE CHARONA
HOC OPVS FACIEBAT IN IANVA

auf dem der Da. Catalina:

OPVS
PACE GAZINI
FACIEBAT
IN IANVA

Ein anderer Italiener, Conca, in seiner Reisebeschreibung (III, 495) bemerkt die Unbekanntheit dieser Namen, ihm lautlich selbst so fremd, dass er sie Cherona und Pagazini wiedergiebt; sie würden, sagt er, allezeit das Andenken dieser Künstler leuchtend erhalten, die vielleicht in ihrem eigenen Vaterlande verschollen seien. Wirklich gab es bis vor fünfzehn Jahren wohl keinen Kunstgelehrten, der vor diesen zwei obskursten Namen, die unter so strahlenden Werken standen, nicht Betrachtungen über die Grenzen unseres Wissens angestellt hätte.[3]) Seit den siebziger Jahren jedoch hat sich, dank dem Fleifse italienischer Urkundensammler, dieses Dunkel allmälig gelichtet. Während sich freilich gerade über diese beiden reichsten Werke sehr wenig gefunden hat, so ist doch über die Person der Künstler, ihre Werke, ihre Familie und Abstammung, die Art und Verbreitung ihres Wirkens manches an den Tag gekommen, und eine Reihe ihrem Kreise entstammender grofser Arbeiten in Spanien kann jetzt mit Sicherheit bestimmt werden. Ein neues Blatt der Geschichte lombardischer Skulptur ist damit aufgeschlagen worden; ein Ruhmestitel mehr den Akten der zahlreichsten und ältesten bekannten Bildhauer- und Architektenstämme Italiens, der *Comacini*, wie sie im Mittelalter hiefsen, hinzugefügt.

---

[1]) Estos sepulcros son lo mas grandioso que puede inventarse en el trabajo de cincel en piedra, por la finura y conclusion de las bellas labores que contienen. *Gonzalez de Leon,* Noticia artistica de Sevilla. 1844. I, 220.

[2]) Lettere d'un vago italiano. Pittburgo 1764. III, 124. È si naturalmente effigiato che di più non avrebbe potuto far uno scarpello.

[3]) S. Artikel Ungers in J. Meyers Allgem. Künstlerlexikon II. 1878. S. 196.

DON FADRIQUE DE RIBERA

Von jeher wusste man aus den Inschriften im Postament der Denkmäler, dass sie D. Fadrique in Genua bestellt hatte, als er auf dem Rückwege von seiner Pilgerfahrt nach Palästina im Jahre 1520 dort weilte, in welches Jahr jedoch natürlich nur der Auftrag, nicht die Vollendung verlegt wird. Die Inschrift der ersten lautet:

AQVI IAZE · EL · ILVSTRE · SENNOR · DON · PEDRO · ENRIQVES · ADELLANTADO · MAIOR · DELL ANDALVZIA · HIIO · DELOS · ILVSTRES · SENNORES · DON · FADRIQVE · ENRIQVEZ · ALMIRANTE MAIOR · DE CASTILLA · I DE · DONNA · TERESA · DE · QVINNONES · SV · MVGER · EL · QVAL · FALL ECIO · ENEL · RIO · DELAS · IEGVAS · A · QVATRO · DIAS · DE · HEBRERO · DE · IVCCCCXC · II · AN NOS · VINIENDO · DE · TOMAR · LA · CIBDAD · DE · GRANADA · AVIENDO · SE · HALLADO · ENLA · CONQVISTA · DE · TODO · EL · DICHO · REINO · DESDE · QVE · TOMO · A · ALHAMA QVE · FVE · EL · COMIENÇO · DELLA · EL · QVAL · BIVIO · COMMO · QVIEN · AVIA · DE · MORIR · MA NDO · HAZER · ESTE · SEPVLCRO · DON · FADRIQVE · ENRIQVEZ · DERIBERA · PRIMERO · MARQV ES · DE · TARIFA · ASIMISMO · ADELANTADO · SVHIIO · EL · ANNO · DE · IV · D · X · X · ESTANDO EN · GENOVA · AVIENDO · VENIDO · DE · IHERVSALEM · EL · ANNO · DE · IV · D · XIX [1])

D. Fadrique, seit 1514 Marques von Tarifa, stammte väterlicherseits von den Henriquez, mütterlicherseits von den Ribera. Sein Vater D. Pedro war ein jüngerer Sohn des Fadrique Henriquez, zweiten Admirals von Kastilien aus diesem Hause und Urenkels König Alphons' XI und der Leonor de Guzman. D. Pedro's Stiefschwester Juana, Tochter seines Vaters aus erster Ehe mit Maria de Toledo, war die zweite Gemahlin König Juans II von Aragon und Navarra, und Mutter Ferdinands des Katholischen, dessen Oheim also D. Pedro war. Letzterer hatte sich nacheinander vermählt mit den beiden Erbtöchtern des Hauses Ribera. Die Ribera, aus Galizien stammend, führten ihren Stammbaum zurück auf D. Ramiro, König von Oviedo und Leon. Die Würde des Adelantado mayor der Grenze oder Andalusiens, welche sie seit 1412 erblich bekleideten, entspricht etwa den Ämtern eines Statthalters und Oberrichters.

D. Fadrique, in dem beide Familien verschmolzen sind, war nach dem Tode seines älteren Bruders Francisco (1509) dreifsig Jahre lang Haupt des Hauses. Sein Name wird in der Geschichte wenig genannt, aber noch heute hört ihn auch der flüchtigste Besucher Sevillas in der weltberühmten Casa de Pilatos. Nach Hofe stand sein Ehrgeiz nicht, aber in Sevilla gab es keinen verehrteren Namen bei Volk und Adel. Der reichste Edelmann der Provinz nach dem Herzog von Medina Sidonia, dessen Renten das Doppelte (60000 Dukaten) der seinigen betrugen, widmete er sich ganz der Verwaltung seiner Güter und jeglichen Interessen der Stadt, die ihm eine Reihe ruhiger Jahre verdankte. Ein streng religiöser Mann, übte er die Pflichten der Nächstenliebe in grofsem Stil, seine Almosen, die Summen, welche er im Stillen für den Loskauf von Christensklaven hingab, erreichten bisher nicht gehörte Ziffern und bei seinem Tode nannte man ihn »Vater des Vaterlandes«.

Seit Jahren hatte er eine Fahrt nach den heiligen Stätten des Morgenlandes vorbereitet, die er im Jahre 1518 antrat; am 24. November dieses Jahres verliefs er sein Haus in Bornos; am 20. Oktober 1520 kehrte er nach Sevilla zurück, wie er in

[1]) Die Inschrift auf dem zweiten Denkmal ist ähnlich. Obigen Text hat D. José Gestoso die Güte gehabt, genau zu kollationieren.

einer nach seinem Tode gedruckten Reisebeschreibung meldet.[1]) Er nahm den Weg von Marseille aus über Turin nach der Lombardei, und dann über Bologna und Padua nach Venedig; in Padua liefs er von seinen vierzehn Dienern sechs zurück. In Venedig war es, wo sich ihm Juan de la Encina anschloss, der von Rom, wo er seit Jahren gelebt und unter Leo X Meister der päpstlichen Kapelle gewesen war, in derselben Absicht hierher kam. Dieser Poet, dessen Name in der Geschichte der Anfänge der spanischen Komödie in erster Linie steht, hat die Reise ebenfalls, in etwas holprigen Strophen beschrieben. Danach stachen die zwei Pilgerschiffe am 1. Juni in See und landeten am 1. August in Joppe. Am 4. zog D. Fadrique in Jerusalem ein, und am 19. schon erfolgte die Rückfahrt. Encina hatte auf dieser beschwerlichen Reise, die ein wahrer Akt der Entsagung und Kasteiung war, seinen Gönner nahe genug kennen lernen können; er schildert ihn als »einen sehr gütigen Herrn, sehr schlicht im Anzug, von strengem Rechtssinn, wahrhaftig und weise, einen Mann mehr des Seins als des Scheins«. Von allen Reisegefährten achtete er am wenigsten die Bequemlichkeit; obwohl er acht Diener hatte, bediente er sich selbst, also dass auf dieser Reise der niedrigste und der vornehmste *(el mas de los Godos)* ganz gleich waren![2])

Von Venedig aus machte er eine Tour durch die Halbinsel, über Florenz, Rom (wo er drei Monate weilte), Neapel, und von da zurück nach Genua. Hier, wo er vom 27. Juli bis 27. August blieb, hat er die Grabmäler in Auftrag gegeben, von denen jedoch in der Reisebeschreibung kein Wort steht.

Die Kapelle, für welche er die »Mausoleen« seiner Eltern bestellte, hatte er auch zu seiner eigenen Ruhestätte bestimmt. Jene waren ein redendes Zeugnis der Prachtliebe der Grofsen Andalusiens, von denen Sandoval im Leben Karls V sagt, »dass sie, als Herren des reichsten und mächtigsten Gebietes Spaniens, und von Natur von edelmütiger und freigebiger Sinnesart, es gerne in ihrer Grofsherzigkeit Allen zuvorthun«. Aber mit diesem Denkmal seines Familienstolzes und der Verehrung seiner Eltern sollte seine persönliche Christendemut hier auf eigentümliche Weise kontrastieren: sein eigenes Grab neben der Thür bedeckte eine einfache Messingplatte mit eingraviertem Skelett. Er starb am 6. November 1539.[3])

Sein Vater D. Pedro war von Anfang an in den letzten Kampf um das Maurenreich hineingezogen worden. Die Überrumpelung und Behauptung der Feste Alhama, dieser Stofs ins Herz des granadinischen Reiches, entsprungen im Kopf des Escalador Juan de Ortega, von dem »Assistenten« von Sevilla, Diego de Merlo in die Hand genommen, wurde von dem Marques von Cadiz, Rodrigo Ponce de Leon, in Verbindung mit D. Pedro organisiert. Diese verwegene Aktion, fast ganz von Sevillanern ausgeführt, kostete viel edles andalusisches Blut. Zweimal sind beide Führer mit genauer Not dem Tode entronnen, das eine Mal im Ringen um Alhama, das andere Mal bei der Metzelei von Axarquia (1483), wo fast alle ihre Leute zusammengehauen wurden.. Im entscheidenden Jahre (1491) führte er, in Begleitung

---

[1]) *Fadrique Henriquez de Ribera*, El viage que hizo a Jerusalem. Lisboa 1580. Sevilla 1606.

[2]) Señor muy humano, muy llano en su trage, muy gran justiciero, veridico y sage, mas hombre de hecho, que no de aparencia. *Tribagia* ò via sagra de Hierusalem. Roma 1521 und oft.

[3]) Die Messingtafel in der Karthause gab den 3. November als Todestag. Der 6. ist festgestellt in *Zuñiga*, Anales de Sevilla III, 380. Madrid 1796.

seiner drei Söhne Francisco, Fadrique und Fernando, die Sevillaner Schaar, deren Kern sechstausend Mann Fufsvolk und sechshundert Reiter waren, dem Belagerungsheere zu. Einen Monat nach der Übergabe von Granada starb D. Pedro, den 8. Februar 1492, im Kreise Rio de las Yeguas, auf dem Weg nach Santa Fe, beklagt von seinen Herrschern, die ihn während seiner Krankheit besuchten. Wie bei allen Mitstreitern, welche diesen Erfolg nicht erlebten oder nicht überlebten, blieb auf seiner Gestalt in der Erinnerung der nächsten Zeiten ein Glorienschein haften. Ihre Grabmäler in Kathedralen (z. B. Burgos, Toledo) wurden zugleich Erinnerungszeichen jener gröfsten Tage spanischer Ritterschaft.

Doña Catalina überlebte ihren Gatten dreizehn Jahre († 13. Januar 1505). Die Tochter des Perafan de Ribera und der Maria de Mendoza galt für eine »heilige Frau«. In ihrem letzten Willen legte sie den Söhnen Fadrique und Fernando ans Herz, das grofse von ihr vermehrte Gut, eingedenk der Väter, in Wohlthun zu verwenden, und wie sie Beide stets gleichgehalten, so ohne Neid, brüderliche Eintracht zu bewahren. Sie gründete 1500 ein grofses Hospital in der S. Jagostrafse, das später in das von ihrem Sohne gestiftete, aber noch nicht erbaute Riesenhospital de la Sangre, oder der fünf Wunden verlegt wurde.

DIE GAZINI IN GENUA

Der Meister des ersten Denkmals, Antonio Maria de Aprilis, nennt sich *von Charona*, am Luganersee. Carona ist der Hauptort des Kreises dieses Namens und liegt hoch auf dem Kamm der Halbinsel Arbostora, südlich vom Monte San Salvatore. Der Stammort des anderen, Pace Gazini, ist das kleine Fischerdorf Bissone im Kreise Ceresio, an der grofsen *ponte-diga*, wo früher Barken bereitstanden, die auf der Landstrafse eintreffenden Reisenden nach dem anderen Ufer überzufahren. Bissone liegt also Carona gerade gegenüber. Nördlich an demselben Ufer ist sein nächster Nachbar Campione, einst Lehen von S. Ambrogio in Mailand, der älteste bekannte Ausgangspunkt dieser fahrenden Steinmetzen und Bauleute, wohlbekannt von den Domen zu Monza, Mailand und Modena und den Gräbern der Scaliger. Auch damals waren Campionesen in Genua, und gelegentlich verbunden mit den Bissonnesen, die ihnen von Alters her auf ihren Zügen sich angeschlossen haben werden. Einer von diesen, Giovanni Bono, hat bereits im Jahre 1281 seinen Namen auf die Löwen des Portals am Dome zu Parma gesetzt. Viertehalb Jahrhunderte später kam von hier Borromini; denn auch bei dem Einbruch des Barockstils in die Hauptstadt der Christenheit waren wieder diese Comacini bei der Hand.

Unsere beiden Bildhauer und ihre Verwandtschaft waren also ein Teil der Einwanderung aus dem Seengebiet in Genua, Savona und an der Riviera, und diese selbst nur ein Zweig jener Kolonien von *magistri antelami, magistri marmorum, lapicidœ, piccapetre,* die sich an allen Stätten lebhafter Bauthätigkeit nicht blofs Oberitaliens einzufinden pflegten, nirgends aber, aufser Mailand, zahlreicher als in Genua im XV und XVI Jahrhundert. Der Seehandel, die Spedition des carrarischen Marmors gab Gelegenheit zu Aufträgen in die Ferne; es bestand dort keine einheimische Schule; und auch eine gewisse Verwandtschaft der wanderlustigen Tessinesen mit den unsteten Ligurern mag hier angezogen haben. Die Mehrzahl, Handwerker, kamen und kehrten zurück alljährlich, wie noch heute; viele aber eigneten sich als Lehrlinge und Gehülfen die Kunst blühender Schulen an, lernten sie selbständig üben,

trugen sie weiter. Nicht wenige erhoben sich zu Werkmeistern, Architekten, Marmorhändlern, Bildhauern, und wurden Unternehmer, indem sie sich mit Stammesgenossen zu Gesellschaften vereinigten.

Die Gazini waren zur Zeit der Einführung des neuen Stils in Genua zuerst am Platz. Im Jahre 1448 erscheint hier *Pier Domenico de Gaxino* aus Bissone, als *magister intaliator marmorum,* und wird mit dem vornehmsten Bauwerk beauftragt, das dort zu vergeben war. Um diese Zeit nämlich war bei einflufsreichen Männern, an ihrer Spitze der Kanzler Jacopo Bracelli, der Plan gereift, für die Reliquien des Schutzpatrons, des Täufers, eine solchen Heiligtums und des Staates würdige Kapelle im Dom zu errichten; nachzuholen, was die Bolognesen in S. Domenico, die Mailänder in S. Eustorgio längst besafsen. Merkwürdigerweise wurde hierbei noch vor der Beratung über den Bau der Kapelle deren reiche Front, an der Nordwand der linken Abseite, in Auftrag gegeben. Diese Front (*capelum* unum marmorum . . . .[1]) super capelam B. Johannis B.) soll in achtzehn Monaten, für fest 800 Lire fertiggestellt werden[2]). Und, aus der Einheit des Stils zu schliefsen, ist sie in der That damals von Domenico Gazini ausgeführt worden, und zwar mit Hülfe einiger Verwandten und Landsleute, die er zu einer Gesellschaft vereinigt hatte. Es waren *Elia Gazini,* Sohn des Jacob, *sculptor lapidum el marmorum* (1457—81 erwähnt) sein *laborator et factor;* und *Giovanni da Bissone*, Sohn Beltrams, *magister antelami*, auch *de Cumis* genannt (1450—1495 erwähnt), der indess nirgends als ein Gazini bezeichnet wird.

Vier stattliche an Pfeiler gelehnte Säulen, die Schäfte bekleidet mit sehr flachen, Kinderfiguren aufnehmenden Arabesken, tragen einen weiten Rundbogen, von zwei Architraven flankiert, und dieser eine hohe, mit Skulpturen und Ornamenten dicht besetzte aber gleichmäfsig flach gehaltene Marmorwand, bis zur Kämpferlinie des Tonnengewölbes emporsteigend. Die Bogenzwickel zieren zwei Runde in Kränzen mit dem englischen Grufs, umgeben von Riesenakanthusblättern. Die Säulen klingen fort in Pilastern mit statuenbesetzten Nischen; diese umschliefsen vier grofse Bildtafeln mit Geschichten des Täufers zwischen breiten Borten mit Akanthusgewinden in Nachahmung altrömischer Motive. Die Bekrönung ist noch voll gotischer Reminiscenzen: vier tiefe Nischen mit genasten Rundbogen darin Reliefs der Kirchenväter, die Umbildung eines Bogenfrieses, tragen eine Krone von fünf Zinnen, diese Zinnen zieren wieder Medaillons, über ihren Spitzen und über den Pilastern ragen elf Statuen.

Der Stil ist der der frühesten Renaissance, der hier seine Abstammung von den reichen Terracottafassaden der italienischen Gotik deutlich verrät. In den Figuren ist die ältere Manier mit ihren fliefsenden musikalischen Faltenmotiven und den regelmäfsig breiten, runden hübschen Gesichtsformen verschwunden. Das energische Flachrelief, mit Unterarbeitungen der Umrisse und nachdrücklichen Schattenvertiefungen, die Oberfläche wie unter der Presse geebnet, hat entfernte Ähnlichkeit mit dem lombardischen Stil der Mantegazza, Maffioli, jedoch ohne deren Magerkeit und Peinlichkeit. Die Geschichten sind gut im Raum verteilt, lebendig erzählt, ohne Überfüllung; die Figuren jedoch unsicher in den Verhältnissen. Der Name Jacopo da Quercia ist dabei genannt worden, man beruft sich auf einen Toskaner, Leonardo Riccomanni aus Pietrasanta, der mit den Bissonesen in Verbindung stand.

---

[1]) *capelum* = *cappello*, Hut, ist im Sinn von Bekrönung gebraucht, nach Analogie von *cimiero*, Helm, wälscher Haube; also in unserem Fall als pars pro toto. In der heutigen Sprache kommt es vor im Sinn von copertura de' muri di recinto (Festungsbau).

[2]) *F. Alizeri,* Notizie dei professori del disegno in Liguria. Genova 1876, IV, p. 127 ff.

Die Kapelle, ein leichter Kuppelbau, kann nicht später als das sechste Jahrzehnt entstanden sein. Die Kapitäle der Pfeiler stimmen ganz mit denen der Front überein: ein kräftig profiliertes Komposit, übereck gestellte Voluten, über welche Akanthusblätter sich anschmiegend herabgleiten.

Dies in seiner Art einzige Denkmal wurde nun der Ausgangspunkt eines Stils, der in Genua bis zum letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts geherrscht hat; sein Hauptvertreter scheint jener Giovanni da Bissone gewesen zu sein. Von ihm ist die Kapelle der Fieschi im Dom. Eine deutliche Vorstellung von seiner Art kann man sich aus einem bezeugten Portal des Palastes Giorgio Doria's gegenüber S. Matteo, noch vollständiger aber aus den zahlreichen Resten bilden, welche in der damals von ihm umgebauten Kirche Sta. Maria di Castello noch gerettet sind und seit einer neuerlichen Restauration trefflich zur Geltung kommen. Die Innenseite des Portals der Sakristei, die Marmorpala der Kapelle vom Eingang links, die Statue der hl. Katharina und vieles andere, zeigen ganz den Stil der Johanniskapelle. Die Kapelle U. L. F. von der Rose war von Elia in Verbindung mit Jacopo von Maroggia und Battista Carlone ausgeführt worden. Noch sind zahlreiche Portale alter Paläste aus dieser Schule erhalten; ihre dekorativen Elemente sind denen der Seitenportale des florentiner Domes verwandt. Sehr oft kehren wieder: ein breites umlaufendes Wasserwogenband aus Reben- oder Akanthuszweigen, belebt durch Putten; an der Innenkante ein tauartiger Stab oder ein bandumwundener Rundstab aus Eichen- oder Lorbeerblättern; das ganze umrahmt eine Rinnleiste mit aneinander gereihten Akanthusblättern. Über dem Thürsturz eine Relieftafel Sct. Georgs mit dem Drachen, mehr oder weniger phantastische Triumphwagen.

Während man die Namen der Genossen noch einige Jahrzehnte hindurch verfolgen kann, verschwindet der Hauptmeister Domenico bereits im Jahre 1465. Eine Reihe notarieller Akte vom 2. Mai dieses Jahres hat Alizeri, der sie mitteilt[1]), aus dem Wunsch des in zerrütteten Vermögensverhältnissen befindlichen, lebensmüden Mannes, sein Haus zu bestellen, erklärt. Er bevollmächtigt den Goldschmied Antonio de Platono, die Reste seines Guthabens für die Johanniskapelle einzuziehen; er überlässt dem Neffen Elia sein von diesem bereits bewohntes Haus in der Contrada del Molo auf sechs Jahre zur Miete, als Abtragung einer Schuld von hundert janùini, und Vergütung der für die Gesellschaft gelieferten Arbeiten. Endlich hypothekiert er dem Giovanni Habe und Haus für eine Schuld von 500 libre und 10 soldi, für den ihm gelieferten Marmor, für eine ihm geleistete Bürgschaft und den Rest seines Guthabens bei der Gesellschaft *(resto rationis facte de accordio inter eos).*

Es braucht wohl nicht ausgeführt zu werden, wie wenig diese Abmachungen zu einer Lage stimmen, wie sie Alizeri sich vorstellt; für die besser die Aufstellung eines Testaments gepasst hätte. Es handelt sich offenbar nur um Auflösung der bisherigen geschäftlichen Verbindung, und die Veranlassung wird keine andere sein als ein Wechsel des Wohnorts.

Da trifft es sich nun, dass um dieselbe Zeit ein Bildhauer desselben Namens in Palermo seine Laufbahn eröffnet, *Domenico Gagini di Bissone, scultor di Lombardia ed abitator Palermi,* indem er am 22. November 1463 ein Grabmal des Ritters Pietro Speciale für dessen Familienkapelle in der Tribune des Klosters S. Francesco

[1]) Ed in quest' anno non fa Pier Domenico che dare assetto alle proprie bisogne, come uomo (diresti) che s' apparecchi al morire. Le quali bisogni eran debiti e nulla più (doch auch Guthaben) Alizeri a. a. O. IV, 133.

übernimmt.[1]) Es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dass dieser palermitanische Domenico kein anderer ist als unser Genueser. Er wird erst nur zur Ausführung jenes Auftrags nach Sizilien gekommen sein, dann aber, nach erlangter Gewissheit hier ein günstiges Arbeitsfeld zu finden, wird er sich entschlossen haben, bleibend nach Palermo überzusiedeln; er kommt nun noch einmal nach Genua zurück, um seine Verbindlichkeiten zu lösen. Die Büste jenes Speciale hat De Marzi noch in dem alten Palast nachgewiesen, er hält sie allen ähnlichen Arbeiten der Laurana, Pietro di Bartolo überlegen. Bis 1492 wird der Name des Pier Domenico genannt: sein Sohn aus zweiter Ehe war jener Antonello (1478—1536), der berühmteste der Gazini, und der Bannerträger der sizilianischen Renaissance, der sich in der Altarkapelle des Domes zu Palermo jenes einst herrliche, nur noch in Trümmern vorhandene Denkmal setzte.

Der älteste der Gazini ist also an zwei Punkten der italienischen Peripherie, beide der schöpferischen Bewegung der Kunst fernliegend, die hervorragendste Figur gewesen unter den Choragen des Renaissancestils. Noch weiter erstreckten sich die Verbreitungskreise der Werke eines jüngeren Gazini.

PACE GAZINI UND TAMAGNINO

Bei dem starken Gefühl des Italieners für Sippe und Landsmannschaft war zu erwarten, dass diese Gruppe von Bissonesen junge Leute von den Gestaden des Sees herbeiziehen würde. Ein Architekt Corrado de Gazino übergiebt im Jahre 1480 seinen vierzehnjährigen Sohn Giacomo dem Elia, zur Unterweisung in Quadratur, Maurerei und Baukunst. Seit 1486 erscheint ein Matteo von Bissone, Sohn des Jacob, also vielleicht ein Bruder des Elia, er liefert dem Giovanni Marmor. Constantin Doria lässt von ihm und Giovanni da Lancio, die Front seines Palastes am Platz S. Matteo (später dem Andrea Doria geschenkt) in verschiedenfarbigem Marmor erneuern. Aber alle verdunkelte der, dessen Name auf dem Denkmal der Catalina de Ribera steht.

Kurz nach der Zeit, wo Giovanni da Bissone, Sohn Beltrams, verschwindet, erscheint (um 1500) ein Landsmann und ebenfalls Sohn eines Beltram, *Pace,* der nun mehr als zwanzig Jahre, in wachsendem Ruf und Ansehen, in mannigfacher Weise, als Bildhauer und auch als Marmorlieferant für In- und Ausland thätig gewesen ist.

Paces Gazinus, wie er in Genua eine Statue, *Paxius* wie er ein Denkmal in Frankreich signierte,[2]) wird in den Urkunden nur als Bildhauer bezeichnet. Über sein Verwandtschaftsverhältnis zu den früheren Gazini ist nichts bekannt. Dagegen nennt er sich selbst Neffe eines anderen Tessinesen, *Antonio della Porta* aus Porlezza am Luganer See (obwohl dieser selbst sich als Mediolanensis bezeichnet), genannt *Tamagnino.* Tamagnino bedeutet, wie das häufiger gebrauchte tamaño, tamañito im Spanischen, einen kleinen Mann, der älter ist als er aussieht, einen Knirps.[3]) Mit

[1]) *De Marzi,* I Gaggini e la Scultura in Sicilia. Palermo 1880. I, 68 ff.

[2]) Die Notare schreiben Pax de Gazino de Bissono q. Beltrame magister marmororum (1501), auch Pace, ferner Paxe de Gagino, scultor seu incizor lapidum; Pacio de Bissone (1507). An die angebliche Variante *Garini* kann ich nicht glauben. In einem Fall, wo ich sie kontrolieren konnte, beruht sie auf Missverständnis.

[3]) Tamagnino = piccolino. Dicesi t. della porta, e vale uomo piccolo e che ha più anni che non mostra. *H. Robiola,* Dizionario universale della l. ital. Torino 1846.

ihm steht er in Genua von Anfang an in Ateliergemeinschaft; im Jahre 1501 vermieten beide eine Bottega an der Piazza del Molo für sechs Jahre einem Krämer *(rivenduglio)*. In Ermangelung von Nachrichten über Pace's Anfänge, ist man also angewiesen auf die Schlüsse aus dieser engen verwandtschaftlichen und geschäftlichen Verbindung mit dem älteren Künstler, die wohl jenseits ihrer Niederlassung in Genua zurückreichen dürfte. Vielleicht wird uns Magenta's grofses Werk über die Certosa auch hierüber Aufschlüsse bringen.

Tamagnino (oder Tamagni, wie er in genuesischen Akten heifst) erscheint zuerst in der bekannten Memoria der Brera[1]) über die Künstler der Certosa von Pavia. Er gehört zu dem Architekten- und Bildhauerverein, der im Jahre 1491 unter Gio. Antonio de Amadei den Bau der Fassade in Angriff nahm, ein Kollege also der Benedetto Briosco, Gio. Stefano da Sesti und Antonio Romano. Man erfährt aber nicht, welche Arbeiten ihm zugefallen waren. Nur »fünf Prophetenköpfe an den Fenstern« werden 1498 von ihm aufgeführt. Es sind die kleinen, oft sehr eigenartigen und sonderbaren Reliefköpfe in Vorderansicht, in zum Teil phantastisch-altertümlichem Kostüm, welche die Wandstreifen zwischen Fenstern und Strebepfeilern zieren, vier auf jeder Seite, wechselnd mit farbigen Marmorscheiben. Alle diese 32 Köpfe scheinen nach *einem* Plan gemacht, auch Antonio Romano und Stefano da Sesto haben dazu beigetragen.

Da Tamagnino's bekannte Arbeiten von dem mageren und manierierten Stil der Statuen und Reliefs unter den Fenstern nichts an sich haben, da er ferner später in Genua als Ornamentist hervorragendes leistet, so läge die Vermutung nahe, dass er auch hier an den dekorativen Gliedern, z. B. den Fensterverkleidungen, den Pilasterfüllungen beteiligt gewesen sei. Über deren Urheber fehlen bis jetzt Angaben; was sich derartiges an den Skulpturwerken seiner Kollegen, der Sesto, Vairoli, Cristoforo Romano im Innern der Kirche findet, ist ganz verschieden.

Warum er die Certosa verliefs, wo der eifrig geförderte Fassadenbau damals eine sehr zahlreiche Künstlerkolonie in Anspruch nahm (die Memorie zählt 31 Bildhauer auf für die Jahre 1500—7) ist nicht bekannt, sein Wegzug scheint mit dem des Amadeo zusammenzufallen, der sich 1499, nachdem er im Jahre vorher den Bau bis zum ersten Korridor geführt, nach Mailand begab.

Man findet ihn 1499—1500 beschäftigt an der Loggia zu Brescia, deren Dekorationsskulpturen damals ein Gaspar Mediolanensis besorgte, nach dem von Tommaso Formentone aus Vicenza 1489 verfertigten Modell. Für die Bogenzwickel der Halle hatte jener die überlebensgrofsen Römerbüsten an der Ost-, Nord- und Südseite geliefert, die sechs der hinteren oder Westseite wurden Porta übertragen. Sie sind ganz in der Art der übrigen und vielleicht nach den Entwürfen Gaspars gemacht. Köpfe von mächtigen Formen, fast ganz in Vorderansicht, in breiter, derber Modellierung. Der Gegensatz zu den mageren, scharfen, zum Teil karrikierten Profilmedaillons von Helden der Vorzeit, am Sockel der Certosa, kann nicht schroffer gedacht werden. Ihre Verwandtschaft mit den Terrakottabüsten der Kapelle Brivio in S. Eustorgio zu Mailand, mit den Medaillons von Caradosso in S. Satiro, und mit den acht Medaillons aus dem Hof des Medicipalastes im archäologischen Museum, ist nicht zu verkennen.

Der erste Auftrag der beiden *socii* in Genua scheint die kleine Familienkapelle gewesen zu sein, welche Francesco Lomellin in der Kirche S. Teodoro errichten

[1]) Memorie inedite sulla Certosa di Pavia. Archivio Lombardo 1879. 137 ff.

wollte. Der Kontrakt vom 23. März 1501 setzt den Termin der Vollendung auf Ostern 1502 und bestimmt den Genossen 1300 Lire. Die Fresken und Glasgemälde besorgte Gio. Mazone. Die alte Kirche hat vor einiger Zeit einem Neubau weichen müssen; zur Wiederaufrichtung der etwa noch aufbewahrten Reste ihrer Denkmäler sind bis jetzt keine Anstalten gemacht. Alizeri, der jene Kapelle noch sah (S. 310 ff.), möchte dem Meister auch zwei darin aufgestellte, seiner Beschreibung nach sehr feine Grabmäler im Stil dieser Jahre zuschreiben; er lobt die Reliefs der Geburt des Heilandes, der Frauen am Grabe (diese in einer reichen Umrahmung mit Schildern, Bändern und Fruchtgehängen). Oben, zwischen zwei Voluten, war die Auferstehung. Der Verfasser sah in einem dunklen Raum noch Trümmerhaufen jener Grabmäler, darunter weinende Kinderfigürchen, wie im Denkmal zu Folleville. In der Sakristei sind noch aus dieser Zeit vier grofse Medaillons, Halbfiguren der Kirchenväter, in Flachrelief, die zu den Pendentifs einer Kuppel gehört zu haben scheinen.

Die erste erhaltene Arbeit des Tamagnino in Genua ist das Portal des Palastes Cattaneo (Piazza Grillo-Cattaneo 6), das ihm im Jahre 1504 von Lorenzo Cattaneo, Konsul der Portugiesen für 500 Lire aufgetragen wurde. Das gleichzeitig ausgeführte Portal der Kemnate (*caminata*) ist verschwunden.

Das Portal fällt auf durch die unschöne Zerschneidung der Pilaster in einen unteren und kurzen oberen Teil, letzterer bestimmt für eine Trophäenfüllung, — wahrscheinlich eine Grille des Bestellers. Der Fries mit dem Wappenschild enthält Vasen, flankiert von Delphinen; in den vorgekröpften Teilen sind Reliefs mit zwei fabelhaften Kämpfern, reitend auf Einhorn und Löwe.

Der Stil fällt unter den neuen Geschmack, der seit den 90er Jahren die altertümliche Art der früheren Gazini und Genossen verdrängte. Statt der einfachen Wellen von Zweigen in gleichförmiger Wiederholung mit Kinderfiguren in Flachrelief, kommen nun symmetrisch gegenübergestellte Motive, mit stetem Wechsel, gruppiert um einen Stamm von Geräten und Masken, belebt durch groteske Gebilde, umspielt von Bändern und Perlschnüren. Die Ausführung, bisher breit und flach, wird fein und zierlich, in malerischem Wechsel des drahtartig Dünnen und plastisch Vollen, Abgelösten. Die ersten Proben dieser neuen Art scheinen in den Portalen des Gaspar della Scala aus Carona (1494) vorzuliegen, an den Palästen der Sauli in Via S. Bernardo und an Piazza Sauli; an sie schliefst sich das Portal des Palastes Pallavicini, Piazza di Fossatello (1503) von Michele Carlone. Die Motive der Pilasterfüllungen sind ähnlich denen der reichsten *pilastrini* der Certosafassade, die auch den 90er Jahren angehören; es sind die mit den figürlichen Gruppen oben und unten, wahre Miniaturen der Plastik. Indess ist ihre Zeichnung natürlich-freier und das Relief gleichmäfsig zart.

Wenn man dekorative Arbeiten des Pace Gazini unter den anonymen Portalen Genuas suchen wollte, so dürfte man gewiss nicht diejenigen nennen, welche ihm Alizeri zuschreibt, wie die beiden mit den Triumphreliefs (Via David Chiossone 1, Posta vecchia, und Via Doratori), denn diese gehören noch dem früheren Stil an, wenn auch mit modernen Entlehnungen. Wohl aber stimmt die Art des Porta im Cattaneopalast ganz zu zwei Portalen, die mit Recht als die vollendetsten ihrer Art angesehen werden: das neue Portal des schon erwähnten Hauses des Constantin Doria, welches der Staat 1528 dem Andrea Doria verehrte, an der Piazza S. Matteo, und das unbenannte bei S. Siro, Via di Fossatello. — Im Jahre 1506 finden wir Pace als Prokurator seines Oheims bei Wahl der Taxatoren einer von letzterem für den Kardinal von S. Crisogono, Girolamo Basso della Rovere erbaute Kapelle in Sta. Chiara zu Savona, die nicht mehr vorhanden ist.

DIE STATUEN FÜR DEN PALAST VON S. GIORGIO

Im Jahre 1508 erhielten beide Lombarden, wahrscheinlich durch die Gunst Francesco Lomellins, ehrenvolle Aufträge zu Bildnisstatuen für den Palast von S. Giorgio.

Es sei hier ein Wort gestattet über diese noch wenig beachtete Statuensammlung, an der sich drei Jahrhunderte beteiligt haben, eine Folge also von selten ausgedehnter Kontinuität und vollkommener Erhaltung. In ihr besitzen die Genuesen ein in seiner Art einziges Bild der äufseren Erscheinung ihrer Vorfahren und der Wechsel plastischer Bildniskunst.

Der noch in etwas verbautem und verwahrlostem Zustand erhaltene Palast von S. Giorgio (sonst *delle compere* genannt, bis vor Kurzem Dogana, jetzt zum Museum bestimmt) ist einer der ältesten Monumentalbauten der Stadt. 1270 von dem Capitan del popolo, Giulio Boccanegra in gotischem Stil erbaut, wurde er nach dessen Fall von Frate Oliviero, Mönch von S. Andrea di Sestri, zur ständigen Residenz des Capitan umgestaltet. Nach der Gründung der Bank oder des Magistrats von S. Giorgio (1407) ging er an diese über. Diese Bank war ein »Kapitel« der Staatsgläubiger, welche die einheitlich organisierte Verwaltung der ihnen verpfändeten Staatseinkünfte, Zollgefälle und Gemeinden besorgte; mit solchem Erfolg, dass sie einen Staat im Staate bildete, der sich durch musterhafte Ordnung und unbedingte Stetigkeit von der unaufhörlichen Wechseln und Stürmen unterworfenen Kommune vorteilhaft unterschied. Man nannte sie »die Erhalterin des Vaterlandes und Staats«.

Nun hatte im Jahre 1371 ein edler Popolare, Francesco de Vivaldo neunzig seiner Staatsschuldentitel (*luoghi* genannt, zu hundert Lire), zusammen 9000 Lire, dem Gemeinwesen geschenkt, als Grundlage eines Schuldentilgungsfonds. Die Zinsen sollten zur Einlösung anderer Schuldentitel, und ebenso die Zinsen dieser verwandt werden. »Hätten die Väter«, sagt Giustiniano, »nicht ihren persönlichen Vorteil dem ihrer Söhne und Enkel vorgestellt, es würde von diesem Geschenk nicht nur der Staat entlastet, sondern noch eine reiche Rente gewonnen worden sein« [1]).

Fast ein Jahrhundert später (1466) beschlossen die Protettori der Bank, diesem Vivaldo, als Vorbild des Gemeinsinns, eine Ehrenstatue zu setzen (*per memoria delle virtue soe e in exempio e arregordo che degli altri vogliam*), mit deren Anfertigung Michele d'Aria (Aerio) aus Pelsotto in Val d'Intelvi am Comer See, für 85 Lire beauftragt wurde. Diese erste Statue ist eine der besten. In hohem Relief ist der sehr betagte Herr dargestellt, etwas steif thronend auf reich geschnitzter und vergoldeter Cathedra mit hoher Rückenlehne, wie ein lehrender Patriarch. Ein magerer lebhafter Kopf mit seltsam weitgeöffneten Augen. Die Toga fällt in schön geordneten Falten über die Füfse; ein Zettel fordert auf: *Ad me respicite et curate quae pacta sunt.*

Bald folgten Statuen anderer Bürger, die seinem patriotischen Beispiel gefolgt waren, Lucian Spinola und Domenico Pastin da Rapallo (1475), alle im Konsularbarett mit breiter, auf die Schulter herabfallender Binde und in der Toga. Merkwürdig ist, dass diese Bildnisse längst Verstorbener ganz den Eindruck der Abformung nach dem Leben machen, so eingehend und lebendig sind sie individualisiert. Und doch können ja den Bildhauern höchstens mäfsige Temperabildnisse vorgelegen haben. Erst im Jahre 1490 wurde einem Lebenden diese Ehre zu Teil: Ambrosio

[1]) *Agostino Giustiniani,* Annali di Genova, G. 1537. Car. 139.

di Negro oder Negrone, Kommissar von Corsica. Immer verzeichnen Inschriften im Piedestal ihre Geschenke an das Gemeinwesen, z. B. Steuerentlastung der armen Klassen; in den Händen halten sie Zettel. später Tafeln oder Schilder, mit kurzen Ermahnungen.



Michele d'Aria.
Statue des Francesco Vivaldi. — Palazzo San Giorgio in Genua.

Zur Zeit der Herrschaft Ludwigs XII, 1508, beschloss man, diesen Vier drei neue Statuen lebender Patrioten hinzuzufügen: Francesco Lomellin, Lucian Grimaldi und Antonio Doria. Sie wurden Antonio della Porta anvertraut. Grimaldi scheint jenem Vivaldi nachgebildet, ein Greisenkopf mit ängstlichem Blick und dünnen Lippen, das Bild eines über Rechnungsbüchern ergrauten Finanzmannes. Antonio Doria ist eine äufserst kurze, fast zwerghafte Figur, auf der ein grofser, runder feister Kopf sitzt, mit strengen Mienen. Wenn der vermutete Ursprung des Namens Tamagnino richtig ist, so könnte man in diesen doch wohl übertriebenen Proportionen ein Beispiel der Selbstdarstellung sehen, vor der Leonardo die Künstler warnte. Man erinnert sich auch, wie wenig die Porträtbildhauer dieses Zeitalters die Figur beachteten; die Falten der Toga fallen wie ein Bündel Wachskerzen, Arme und Hände bewegen sich ganz parallel. Kurz, diese nüchternen Arbeiten würden keinen grofsen Begriff geben von Geschmack und Kunstmitteln des Tamagnino, wenn man nicht annimmt, dass philiströse Schlichtheit noch im Geschmack dieser Geschäftsmänner und der Lohn gering war.

Es ist hier nicht der Ort, diese Statuen weiter zu verfolgen, die im Laufe des XVII Jahrhunderts bis auf 32 anwuchsen. Das altväterische Wesen verschwand, als in den dreifsiger Jahren ein anderer von demselben Stamm der Porta, Gio. Giacomo, sich in Genua niederliefs. Jetzt kommt Bewegung, Breite des Meifsels und des Wurfs eines weiten Mantels, Würde, Vornehmheit, malerische Attitude, auch Überlebensgröfse. Es sind darunter ganz fürstliche Erscheinungen, z. B. Battista Grimaldi, von Battista Perolli aus Cremona (1565).



PACE GAZINI

STATUE DES FRANCESCO LOMELLINO

PALAZZO SAN GIORGIO IN GENUA

I



In dem grofsen Saal, wo 21 Statuen in zwei Reihen Nischen übereinander stehen, sieht man gleich zur Rechten vom Eingang die sitzende Statue Francesco Lomellins, mit der Künstlerinschrift (es ist die einzige):

PACES GARINVS BISSONIVS FACIEBAT [1])

und der Jahreszahl 1509.

Obwohl er ebenfalls hinreichend parallel dasitzt, ist doch der Kopf denen des Onkels überlegen. Ein etwas feistes Gesicht eines klugen, wohlwollenden, thätigen Mannes, mit gewissenhafter Umständlichkeit modelliert, aber vollkommen sprechend und überzeugend. Diese Arbeit war, wie es scheint, erst dem Tamagnino übertragen, im Juni 1508 erhält er sogar eine Zahlung; aber im September ist Pace an seine Stelle getreten. Später besorgen der Maler Bartolommeo dal Poggio und der Goldschläger Braida den (verschwundenen) Goldschmuck.

FRANZÖSISCHE AUFTRÄGE

Seit dem Besuche Ludwigs XII im Jahre 1502 wurde die französiche Nachfrage in Betreff genuesischer Marmorarbeiten äufserst lebhaft. Der König gab das Beispiel. Es sind dieselben Meister, welche nach dem Weggang Domenico Gazini's für den Staat und die Bank beschäftigt wurden, die man jetzt auch den Franzosen empfahl. Zuerst begegnet uns jener Michele d'Aria und sein Bruder Giovanni, die oft in Gesellschaft Aufträge übernahmen. Michele im Verein mit Gerolamo Viscardo aus Savona lieferte ein Grabmal für die Adorno in den Olivetani zu Quarto (1497). Giovanni verdient eine ehrende Erwähnung in der Geschichte der Plastik als Urheber des Denkmals der Eltern Sixtus' IV in Savona, ein Werk, das durch anspruchlose edle Einfachheit mehr fesselt, als vieles Prunkvollere, was mit diesem vielgenannten Kirchenfürsten zusammenhängt. Im Relief der Nische kniet das Ehepaar bescheidener Fischersleute, Leonardo und Luchina, von ihrem Sohn der Madonna empfohlen. Als man eine neue, plastische Ausstattung der Sct. Johanniskapelle beschloss, erhielt derselbe Lombarde die Leitung; im Jahre 1492 lässt er aus Carrara Ladungen weifsen und roten Marmors zur Verkleidung der Wände kommen. Das grofse Relief der westlichen Lunette mit dem Gastmahl des Herodes und der Enthauptung trägt die Jahreszahl 1496; es dürfte wohl mit mehr Wahrscheinlichkeit dem Giovanni zugeschrieben werden als dem Matteo Civitali, der damals für die grofsen alttestamentlichen Statuen der Kapelle aus Carrara berufen worden war; später folgte ihm Sansovino. Dass das Relief der östlichen Lunette von Pace Gazini sei, wie Alizeri *a raffronto de' costui monumenti* (Guida p. 18) versichert, ist eine leere Vermutung, da er beglaubigte Reliefs von ihm in Genua nicht sehen konnte; übrigens sind die auf seinem letzten Werke, in Sevilla, von den hiesigen völlig abweichend. Der Stil der Lunette ist derselbe wie in dem Gegenstück; einzelne Besonderheiten (z. B. knittrige Faltenlinien) erklären sich aus dem Anteil der ausführenden Gehülfen.

Als Ludwig XII die Absicht aussprach, ein Denkmal seiner Eltern für die Cölestinerkirche zu Paris (jetzt in St. Denis) zu stiften, wandte man sich an Michele, der eine Vereinigung von vier Meistern, zwei Lombarden (er und Viscardo) und zwei Toscanern, Donato Benti aus Pietrasanta und Benedetto Bartolommei von Rovezzano zu Stande brachte.

---

[1]) Auf diese Inschrift gründet Alizeri seine Lesart Garini, er hat zu der Cursivform des *Z* die Vertikallinie des R ergänzt (IV, 322).

Seit 1506 treten Tamagnino und Pace Gazini in diese französischen Beziehungen ein. Am 24. Dezember schliefst Agostino de Solari mit beiden eine Societät für Herstellung einer grofsen Fontaine für den Kardinal von Rouen, George d'Amboise, einen grofsen Freund prächtiger Zierbrunnen. Sie sollte aus drei Schalen bestehen, verziert mit acht Löwenköpfen und acht Masken; die bekrönende Statue des Täufers lieferte Solari. Es gab bis ins vorige Jahrhundert zu Rouen eine vom Kardinal herrührende Fontaine im erzbischöflichen Garten (la fontaine de l'archévêché), die ebenfalls aus drei Schalen bestand; den Stamm umgaben zwischen der zweiten und dritten Schale Figurengruppen, auf der Spitze aber stand, nach einer erhaltenen Skizze, ein Engel.[1]) Bei der gleichfalls ähnlichen Marmorfontaine des Schlosses von Gaillon (Tafel 62 bei du Cerceau) sah man an dieser Stelle eine weibliche Figur.

Im Jahre 1507 tritt Pace dann förmlich als Agent des Königs auf.[2]) Er kauft in Carrara Marmor für einen Altar. Nun erfährt man, dass in demselben Jahre der Abt von Ste. Trinité zu Fécamp in der Normandie den Gerolamo Viscardo mit einem Altar, einem Tabernakel, einer Reliquientruhe und zwei Statuen, eines Heiligen und eines Bischofs, beauftragte.

Um dem mächtigen Kardinal von Rouen gefällig zu sein, wurde dem Pace die Miete einer ihm von der Gemeinde überlassenen Bude *(baracca)* auf dem Ponte de' Coltellieri am Molo, für achtzehn Monate erlassen (16. November 1508). Damals sind, ohne Zweifel in Genua, und vielleicht in dieser Bottega manche dekorative Marmorarbeiten für das 1510 beendigte Schloss Gaillon ausgeführt worden. Zu ihnen gehört der schöne kleine Brunnen im Louvre-Museum.[3])

DAS DENKMAL DES RAOUL DE LANNOY

Einer der angesehensten Herren im Gefolge König Ludwigs, als er im Jahre 1507 mit gezogenem Degen in Genua einritt, war Raoul de Lannoy, Herr von Morviller und Paillart, bereits Rat und Kammerherr bei Ludwig XI und Karl VIII, königlicher Palastvoigt zu Paris und Amiens, Grand-chambellan des Königreichs Sizilien. Er wurde jetzt zum *lieutenant-général* und Gouverneur des Herzogtums Genua ernannt. Ein ernster Mann, von unerbittlichem Rechtssinn, ging er den grauenhaft verwilderten Zuständen mit straffer Polizei zu Leibe, also dass noch lange nachher der Segen seiner kaum ein Jahr dauernden Verwaltung bemerkbar blieb. Aber als er auf Übelwollen gerade bei denen stiefs, für deren Bestes er sich aufrieb, hielt er den Genueser Herren eine heftige Strafpredigt und ersuchte um seinen Abschied. Wohl im Vorgefühl nahen Endes beschloss er, sein Grabdenkmal von carrarischem Marmor aus Welschland mitzunehmen. Es ist ihm schwerlich beschieden gewesen, seine Vollendung zu sehen; denn er starb schon am 14. August 1508. Das Werk war bestimmt für das Kirchlein seines in der Picardie, südlich von Amiens gelegenen Herrensitzes Folleville, einer Mitgift seiner Gemahlin Jehenne de Poix, die ihn sechszehn Jahre

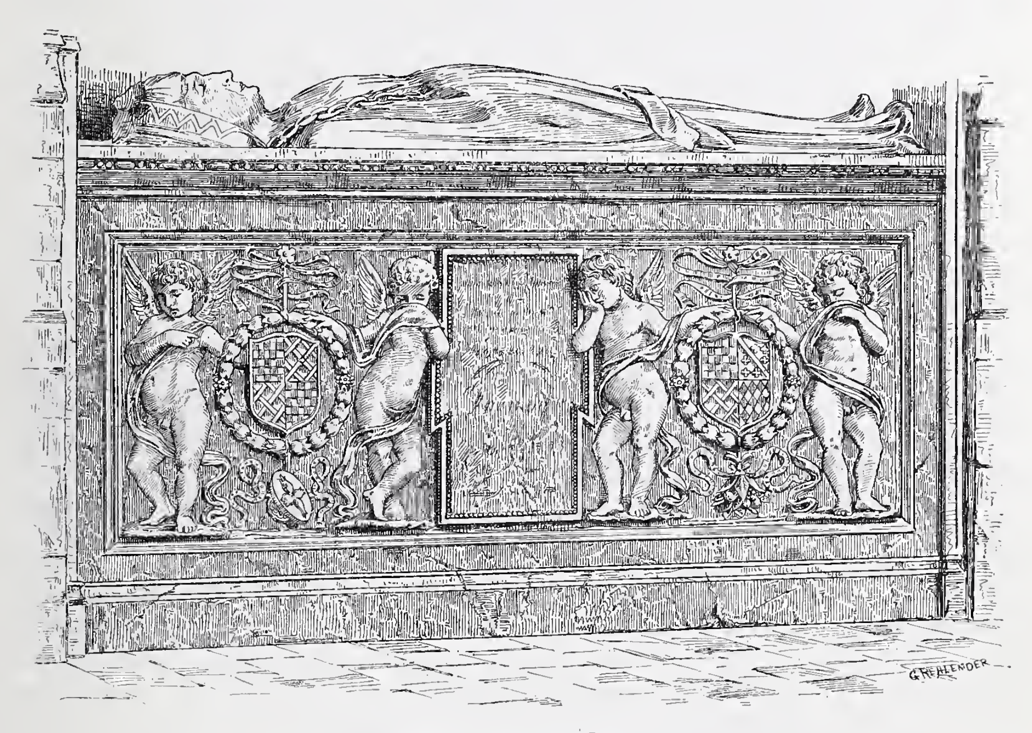
---

[1]) In *Le Livre des fontaines*, facsimiliert in *T. de Jolimont*, Les principaux édifices de la ville de Rouen en 1525. Rouen 1845. planche 47.

[2]) Pacio da Bissone sculptor el lapicida f. q. Bertrandi de Bissono habitator Ianuæ agens pro Ser.ma et Christ.ma Majestate Francorum Regis. 5. Januar. *G. Campori*, Memorie biografiche degli scultori ec. di Carrara. Modena 1873, p. 352.

[3]) *E. Müntz*, La Renaissance à l'époque de Charles VIII. Paris 1885, p. 538.

überlebte († 26. Juli 1524) und deren Marmorbild hier neben dem seinigen ruht, noch an der alten Stelle, in einer tiefen Nische der linken Chorwand der in elegantem Flamboyant erbauten Kirche. Front und Wölbung der Nische wurden zu derselben Zeit von französischen Meistern mit reichen gotischen Zierformen und trefflichen Statuen ausgestattet, alles in einheimischem Kalkstein; die Arabesken, welche die Innenwände der Nische bedecken, enthalten jedoch akklimatisierte italienische Motive. Die etwas überfüllte, wenn auch sehr malerische Ausstattung der Umgebung, kontrastiert mit dem gerade hier in der Ornamentik ernst zurückhaltenden System der italienischen Meister.



Tamagnino und Pace Gazini
Sarkophag vom Grabdenkmal des Raoul de Lannoy in der Kirche zu Folleville.

Ihr Werk ist an drei Seiten in der Nische eingemauert. Man kann nicht erkennen, ob dahinter noch marmorne Wangen der Tumba verborgen sind: was man von dem Monument sieht, besteht aus drei grofsen Tafeln carrarischen Marmors; eine für die Vorderseite, zwei für die Deckplatten mit Einschluss der Statuen und des Karnies.

Die Vorderfläche enthält eine lange Inschrifttafel und in Kränzen die Wappen des Ehepaares, umgeben von vier lieblichen trauernden Engelkindern in Relief. Diese nackten Knabenleibchen sind sehr zart, ja etwas verschwommen modelliert; aber der Ausdruck ihres Leids kindlich wahr, edel und rührend gedacht. Der Sims hat auch eine Innenseite, denn das Ruhebett ist vertieft. Hier läuft eine breite horizontale Borte herum, bricht jedoch an der der Wand zugekehrten Seite ab; sie ist verziert mit wellenförmigen Zweigen von Reben, Hopfen, Eichen, Erbsen *(pois)* die Totenköpfen entspriefsen. Diese Borte umschliefst die Vertiefung, in der die

Schlummerstatuen ruhen; diese fallen etwas unter das Niveau der Tumba, auch begegnet man hier und da reliefartiger Behandlung.

Die Statuen geben von der Bildniskunst des Tamagnino und Gazini einen höheren Begriff als die Ehrenportraits im Palast von S. Giorgio. Die Modellierung der etwas länglichen Köpfe mit wenig ausladendem, edlen Profil ist ebenso zart und eingehend wie sicher, sie übertreffen alles, was man sonst von diesen Italienern in Sevilla und Granada auf Grabmälern sieht; offenbar, weil sie hier nach dem Leben formen konnten.[1] — Die Tracht ist die bisherige national-französische: das würdige Paar hat die bei dem französischen Adel während der italienischen Feldzüge aufgekommene Annahme welscher Moden verschmäht. In den Händen halten sie Spruchbänder mit den Worten:

ABLVE · N̂R̄A · DELICTA ÆTERNĀ: VITĀ · NOBIS DA ·

An dem nach innen sich abrundenden Teil des Simses unten rechts steht in kleinen Majuskeln:

ANTONIVS DE PORTA
TAMAGNINVS MEDIOLANENSIS FACIEBAT

und in der Mitte desselben Gliedes, zur Rechten der Statue der Dame, in gröfseren Buchstaben:

ET PAXIVS NEPOS SVVS

Diese Signatur scheint später hinzugesetzt. Man muss also annehmen, dass auch in diesem Falle, ähnlich wie bei der Statue Lomellins, Tamagnino die Vollendung des Werkes, vielleicht die zweite Statue, dem Neffen überlassen hat. Wahrscheinlich ist ihm dann auch die Überführung nach Frankreich und die Aufstellung übertragen worden, bei dieser Gelegenheit hat er seinen Namen eingemeifselt.

Tamagnino's letzte Arbeit in Genua waren die Marmorschranken oder Gatter für das Oratorium *(casaccia, domus)* der Disziplinanten von Sta. Maria di Castello, eine dreizehn Palm hohe Fassade mit drei Thüren, die er am 16. April 1509 bis zum Johannistag fertigzustellen verspricht. Er scheint aber nur die Pläne gemacht zu haben, im Kontrakt wird ihm Ausführung durch andere Hand anheimgestellt *(facere seu fieri facere)*. Seitdem kommt sein Name in Genua nicht mehr vor: dass am 24. Mai 1510 ein Gio. Pietro von Bissone den Rest des Lohnes für ihn in Empfang nimmt, weist auf Abwesenheit hin.

Sieben Jahre später trifft man ihn wieder bei der Certosa von Pavia, wo er mit Benedetto Briosco und Battista da Sesto sich rüstig an den grofsen Statuen der Apostel, Evangelisten und Heiligen für die Nischen der Strebepfeiler betheiligt (1517 bis 1519); für jede erhält er vierzig Scudi. Es sind Andreas, Thomas und Philippus, Matthäus, Marcus und Lucas, Judith und die heil. Barbara. Die inzwischen aufgekommene Nachahmung römischer Statuen, besonders in der Gewandung, hat diesen Werken nicht zum Vorteil gereicht. Die Charaktere sind allgemeiner, gleichgültiger als z. B. jene Römerbüsten in Brescia, die Stellungen (mit seitlicher Neigung des Hauptes) einförmig manieriert. Aufserdem lieferte er zwei von den Halbfiguren der Propheten in den Blendbogen und seitlichen Rundgiebeln des Obergeschosses (zu zwanzig Scudi). Auch jene Statuen hat er zum Teil unfertig zurückgelassen, einige

[1]) *L. Palustre,* La Renaissance en France. I, 45. L'œuvre la plus admirable de tout le nord de la France, qui comptera longtemps comme l'une de nos plus agréables surprises de voyageur. Hier ist die französische Inschrift abgedruckt.

sind viel später von dem Sizilianer Angelo de Marini vollendet worden, z. B. Lucas und Philippus; Andreas ist von diesem bezeichnet (1558). Von da ab fehlen die Nachrichten über diesen, wie es scheint, beweglichen und vielseitigen, aber unsteten Künstler.

Der Neffe war dem Oheim diesmal nicht gefolgt; er blieb nun in Genua, noch ein Jahrzehnt mindestens auf eigene Hand thätig und in angesehener Stellung; aber nur Nebenaufträge beurkunden seine Anwesenheit und erhaltene Denkmäler seiner Hand sind nicht bekannt. Im Jahre 1511 betraut ihn und Gio. Antonio da Losnago (als Quadratore?) Cristoforo de' Solari mit Ausführung der Statue eines Bischofs nach übergebenem Wachsmodell, mit sechsmonatlicher Frist für sechszig Goldscudi Lohn. 1514 zahlt Pace im Namen desselben dem Alessandro della Scala aus Carona vier Lire zehn Soldi für neuntägige Arbeit ebenfalls an einer Bischofstatue.

Im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts war ein Streit entbrannt zwischen den Bildhauern und Architekten. Die magistri sculptores gehörten von Alters her zu dem *Collegio degli anthelami;* diese Abhängigkeit schien jetzt veraltet, sie war ihnen nachteilig und lästig; sie glaubten ihr eigenes Kolleg zu verdienen mit besonderen Konsuln und Statuten *(capitoli)*. Sie beriefen sich auf die Bedeutung, welche die statuarische und dekorative Skulptur in Kirche und Gemeinwesen errungen hatte. Die Architekten antworteten in hochfahrendem Tone und mit Verdächtigungen: sie stellten Verteuerung der dekorativen Arbeiten in Aussicht und warnten vor der landsmannschaftlichen Ausschliefslichkeit dieser lombardischen Einwanderer. Pace Gazini's Name steht in dem Gesuch an die Signoria (20. November 1521) an der Spitze der Vertreter der Bildhauer. Die Bewegung verlief ohne Ergebnis (Alizeri IV, 350).

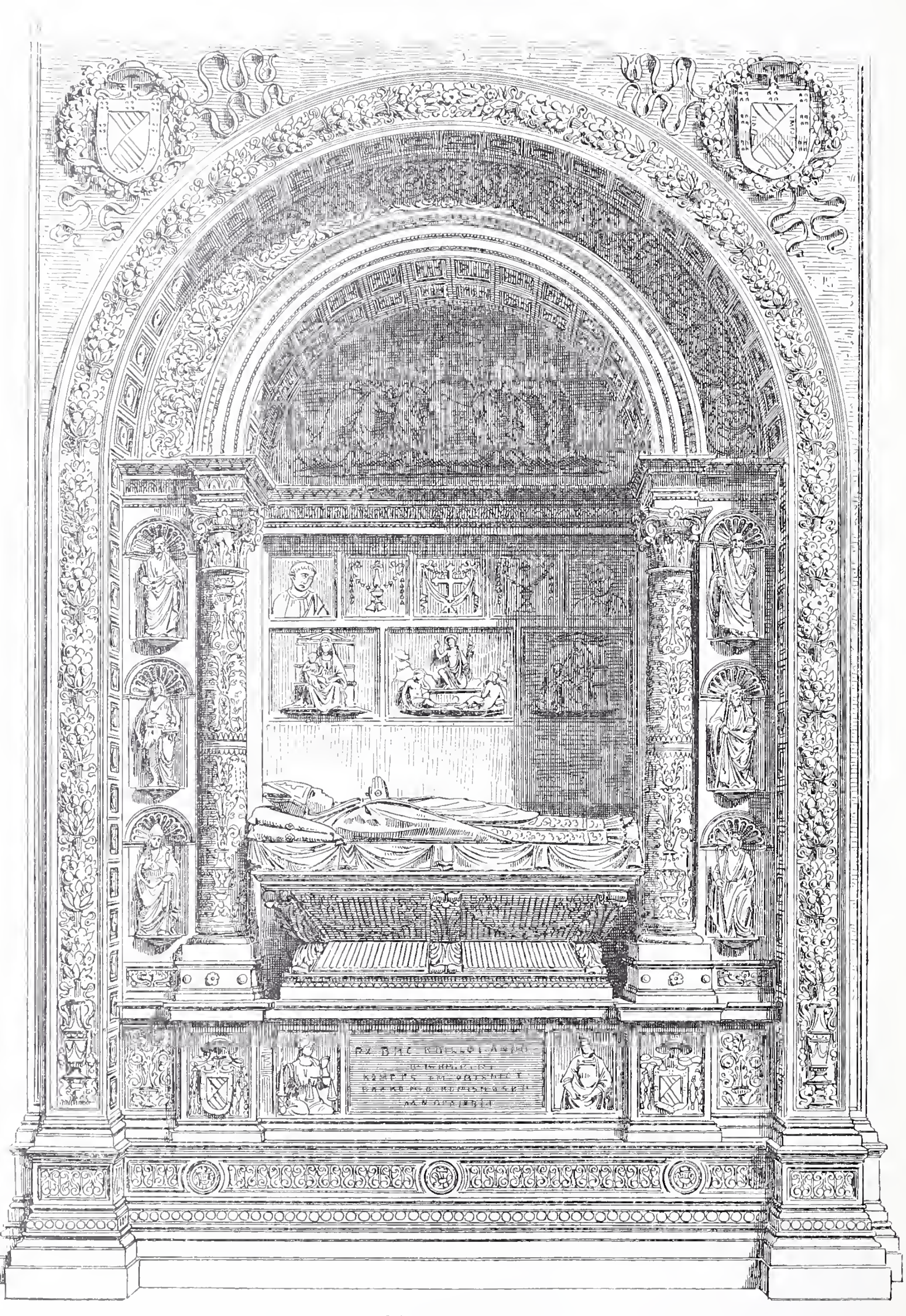
Am 1. April 1521 setzt er den Francesco de' Brocchi aus Campione zu seinem Generalbevollmächtigten ein *(procurator actor factor et negotiorum suorum gestor)*, was auf eine längere Abwesenheit hinzudeuten scheint; zum letzten Mal fand Alizeri seinen Namen in einer Urkunde vom Januar 1522.

Aber jetzt, wo er in Genua verschwindet, leuchtet sein Name noch einmal auf im fernen Andalusien; an einem Werk, das alles, was von ihm und seinen Genossen in Genua bekannt ist, an Reichtum der Erfindung und Eleganz der Ausführung weit hinter sich lässt.

DAS DENKMAL DER CATALINA DE RIBERA

Als der Marques von Tarifa im Jahre 1518 seine Reise antrat, gab es in Sevilla erst ein Grabdenkmal italienischen Meifsels: das, welches der Graf von Tendilla seinem jüngeren Bruder dem Erzbischof Diego de Mendoza († 1502) gesetzt hatte, in der Kapelle der Antigua der Kathedrale, von »*Miguel Florentin*«. Dieser *tumulo de marmol*, wie es in der Inschrift heifst, war vor einem Jahrzehnt etwa aufgestellt worden. Dass es dem Marques als Muster für das Denkmal seiner Mutter vorgeschwebt hat, ja, dass vielleicht im Kontrakt darauf Bezug genommen war, wird aus der weitgehenden Übereinstimmung wahrscheinlich.

Beide sind hohe Nischenbauten; zwei ganz ähnliche Kompositsäulen fungieren als Bogenträger, in dem reichverzierten Schaft fehlt sogar der Ring in der Mitte nicht; es kehren wieder die sechs Statuetten zwischen den Säulen und dem äufseren Einfassungsbogen, die zwei Reliefs eins über dem andern im Grund und das dritte in der Lunette.



Miguel Florentino.
Denkmal des Erzbischofs Diego de Mendoza. — Kathedrale zu Sevilla.



PACE GAZINI

DENKMAL DER CATALINA DE RIBERA IN SEVILLA

2



So erklärt sich auch, dass die Schöpfung Pace's, in Form- und Ziersprache ganz lombardisch, in der Konstruktion nichts oberitalienisches hat. Denn die Vorbilder des erzbischöflichen Monuments sind in Rom zu suchen. Dort gab es seit den sechziger Jahren zahlreiche mehr oder weniger reiche Nischengräber spanischer Prälaten und Kurialbeamten, im florentinischen Stil, ein Menschenalter ehe ein Spanier daran gedacht, solche welsche Marmorwerke in das ferne Vaterland zu verpflanzen. Die bereicherte Form mit den Heiligenstatuetten empfahl sich durch die Ähnlichkeit mit dem Retablo, die noch auffallender wurde durch »Mysterien« in Reliefs und freistehenden Figuren kirchlichen Inhalts.

Aber das Schema des Florentiners sollte nicht wiederholt, sondern erheblich bereichert werden. Die Ribera wollten die Mendoza in Schatten stellen. An die Stelle des schlichten umrahmenden Schaubogens mit der florentinischen Fruchtschnur aus 31 Bouquets, treten korinthische Pilaster mit reicher Archivolte; das Gesims, das sich dort in der Laibung des äufseren Bogens totläuft, wird um diesen herumgeführt, über den Säulen und Pilastern sich verkröpfend. Die Säulen, dort in Falze der Nischenecken eingesetzt, stehen hier frei vor diesen.

Vor allem aber sollte in der Ornamentik das höchste Erreichbare geleistet werden. Der Zeitpunkt war der günstigste: der angesammelte Reichtum der Muster gestattete fast jedes Glied nach einem anderen System auszustatten.

Zierlich und zart, im kleinsten Mafsstab, ist das Pflanzenornament der beiden Säulenschäfte; wenig Figürliches ist beigegeben. In den Pilasterfüllungen herrscht dagegen der gemischte Stil in fast chaotischer Mannigfaltigkeit der Motive. Um einen Aufbau von Gefäfsen, wechselnd mit Statuetten der ephesischen Diana, Relieftafeln mit Gemmenmotiven, Masken, gruppieren sich gegenübergestellte Eroten, Basilisken, Harpyien, Füllhörner; das Ganze ruht auf den Händen einer Nymphe (denn das Denkmal wurde auf dem Rücken des Oceans hierhergetragen), und ist bekrönt von der Figur eines Römers zwischen Waffen (denn es soll das Gedächtnis einer Zeit grofser Kriegsthaten sein).

Antiquarisch-fiktile Gelehrsamkeit triumphiert im Fries. Er ist gedacht als Simsbrett mit aufgestellter Sammlung kostbarer Geräte: in hohem Relief reihen sich aneinander, in sorgfältiger Ausführung, Vasen aller Formen, Hermen, Dreifüfse, Altäre, belebt durch Vögel, über den Säulen ein Senkblei zwischen aufsteigenden Löwen, eine Anspielung auf die grofsen Bauschöpfungen der Ribera.

Oben, im Wogenband des äufseren Schaubogens, waltet das reine Akanthus- und Araceenmotiv, im Inneren wieder durchsetzt mit monströsen Gebilden.

Die beiden stark ausladenden Karniese mit ihren klaren, klassischen Formen, die kräftige Schattenwirkung dieser horizontalen Glieder ebenso wie der beiden tiefen Bogenlaibungen, wirkt der sonst zerstreuenden Fülle der feinen Ornamentik vereinfachend entgegen.

Am Sarkophag kommt das klassisch-heidnische Element zum Wort. Zwischen grinsenden bacchischen Masken Fruchtgehänge mit Adlern; am Bauch als Fortsetzung der drei Füfse, reizende Flügelweiber, aus Blumenkelchen hervorwachsend. Auf dem Sarkophag steht das Paradebett mit konsolförmigen Stützen für Kopfkissen und Füfse. Die Verstorbene ist dargestellt in nonnenartiger Witwentracht, beide Hände auf dem offenen Evangelium ruhend.

Das christliche Element sollte in den Historien zu seinem Recht kommen. Wo sonst Wappenhalter oder Guirlandenträger stehen, über den Simsecken, erscheinen Maria mit dem Taubenkörbchen und die Prophetin Hannah. Schöne, ausdrucks-

volle Figuren von etwas kurzen Verhältnissen, die Gewandung in gefälliger anliegender Faltenführung.

Die Nische füllen höchst meisterhafte, stilvolle Reliefs, auf blaugefärbtem Grunde. Eine Kreuztragung, in dichtem Zug, Stellungen und Gebärden von echt plastischem Wurf. Darüber das jüngste Gericht in abgekürzter Darstellung, d. h. Christus auf dem Regenbogen, umgeben von wenigen stellvertretenden Figuren: vier Engel mit Marterwerkzeugen und Posaunen, Auferstehende. Im Bogen die Anbetung der Hirten, das auf Erden angekommene Kind, von lieblichen Engeln zärtlich begrüfst.

In den Zwickeln schweben geflügelte Genien mit kleinen Fruchthörnern, ein aufgeschlagenes Buch hoch haltend.

Das Ganze beschliefst über dem Kranzgesims ein groteskes Motiv: zwei Seekentauren mit langen Fischschwänzen, von Kindern geritten; eine Anspielung auf die Seefahrt nach Palästina; sie halten eine Vase mit emporlodernder Flamme, als Symbol des erfüllten Gelübdes.

Obwohl, wie gesagt, die Erfindung dieses Denkmals auf römische Werke zurückgeht, so würde man doch Vorbilder solcher ornamentalen Ausstattung dort vergebens suchen, besonders um das Jahr 1520, wo man sich von diesem Geschmack bereits abgewandt hatte. Parallelen zu letzterer wären vielmehr in lombardischen Prachtwerken, wie die Fassaden von S. Lorenzo in Lugano und von Sta. Maria de' Miracoli in Brescia zu suchen.

Wie dies Mausoleum eines der letzten in seiner Art ist, so war es auch der Schwanengesang seines Urhebers. Der expansive Trieb der lombardisch-tessinesischen Bildhauer ist wohl in keinem Geschlecht so zum Ausdruck gekommen wie bei den Gazini aus Bissone. Durch sie wurde der neue Stil in die entferntesten Punkte getragen: Genua, Palermo, Frankreich und zuletzt Spanien. Überall erscheinen sie in der vordersten Reihe, und ihre Werke hatten auch das Glück, im psychologischen Augenblick zu kommen. Nirgends aber war wohl der Eindruck gröfser als in Sevilla.

(Schluss folgt.)

GENTILE BELLINI'S SKIZZE FÜR EIN GEMÄLDE IM DOGENPALAST ZU VENEDIG

VON SIDNEY COLVIN

Im sechsten Band des »Repertoriums für bildende Kunst« (1883, S. 1 ff.) hat Professor Franz Wickhoff auf Grund sorgfältiger und scharfsinniger Vorstudien die Geschichte jener gemalten Wanddekorationen gegeben, die zwischen 1365 und 1515 im grofsen Saal des Dogenpalastes ausgeführt und im Jahre 1577 durch Feuer wieder vernichtet wurden. Bekanntlich behandelten diese Gemälde den Kampf Friedrich Rothbarts mit Papst Alexander III im letzten Viertel des XII Jahrhunderts, und zwar Scenen aus der Anteilnahme der Republik an diesen Kämpfen unter ihrem Dogen Sebastiano Ziani, in der Auffassung, wie die nationale Legende sie ausgebildet hatte. Die Reihenfolge der zur Darstellung gebrachten Momente ist genau ermittelt und selbst der Text der zahlreichen erklärenden Inschriften ist erhalten. [1])

Es erhellt aus den von Wickhoff zusammengestellten Notizen und Urkunden, dass die ganze Bilderfolge in dem oben angegebenen Zeitraum von drei aufeinander folgenden Künstlergenerationen jedesmal übermalt wurde, und dass der Löwenanteil bei der letzten Übermalung den Brüdern Gentile und Giovanni Bellini zufiel. Vasari bespricht in seiner Biographie beider Künstler eingehend den Anteil jedes derselben (ed. Milanesi III, S. 156—62). Eine der Darstellungen (No. 12 in der von Wickhoff beibehaltenen Aufzählung des Sansovino) schilderte die durch Zuspruch und Verheifsung von Ablass begleitete Übergabe eines geweihten Schwertes seitens des Papstes an den Dogen Ziani, als Vorbereitung auf jene Seeschlacht, in der die Venezianer die Seemacht des Rothbarts vernichteten. Die Inschrift an der Wand neben dem Gemälde lautete nach Sansovino:

> »Hortatur Alexander pont. max. principem et Venetos, ut cum XXX. triremibus publice ad bellum instructis, pro pietate et religione fortiter in hostem moveant, datque inclito duci et successoribus ensem perpetuum iustitiae insigne habendum, ceteris ad bellum euntibus plenissimam dat veniam.«

Das Gemälde selbst beschreibt Vasari folgendermafsen:

> »Si vede poi in un' altra parte il medesimo papa, ritto in pontificale, dare la benedizione al doge, che armato, e con molti soldati dietro, pare che vada all' impresa. Dietro a esso doge si vede in lunga processione infiniti gentiluomini; e nella medesima parte, tirato in prospettiva, il palazzo e San Marco: e questa è delle buone opere che si veggiano di mano di Gentile.«

---

[1]) In der älteren Fassung (nach einem Manuskr. von 1425) bei Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale p. 61, No. 153; in der jüngeren Fassung bei J. Sansovino, Venezia Descritta p. 125 ff.

An der Hand dieser Schilderung vermochte es Wickhoff, eine Zeichnung von Rembrandt in der Albertina mit den verlorenen Gemälden im Saale des Grofsen Saal in Beziehung zu bringen. Sie stellt einen Papst dar, der einen, an der Spitze zahlreicher Gefolgschaft von Gewappneten und Senatoren dahinschreitenden kriegerisch gerüsteten Dogen ein Schwert überreicht. (S. die Abbild. im Rep. Bd. 6.) Dass der grofse holländische Meister gelegentlich Zeichnungen italienischer Künstler, aus seinem eigenen Besitz oder wie sie ihm sonst irgendwie zugänglich waren, kopierte, wissen wir; ein Beispiel dafür ist die jetzt im British Museum befindliche Kopie nach Mantegna's berühmter Verleumdung des Apelles. Wickhoff nun vermutete, dass die Zeichnung der Albertina gleichfalls eine solche Kopie nach italienischer Vorlage und zwar nach Bellini's Entwurf für das Gemälde, welches Alexander III und den Dogen Ziani darstellte, sei. Freilich liefs sich damals ein solches Original für die Rembrandtzeichnung nicht nachweisen. Jetzt aber ist es aufgetaucht und wurde im Juni 1891 aus der Sammlung des verstorbenen Marquis of Normanby für das British Museum erworben. Wickhoffs Vermutung findet damit, wie der beigefügte Lichtdruck beweist, glänzende Bestätigung.

Auf einem etwas fleckigen, sonst vortrefflich erhaltenen, 35,0 : 23,5 cm grofsen Pergamentblatt ist die Zeichnung in chinesischer Tusche laviert; die Konturen sind mit breiter Feder in derselben Tusche gezogen.[1])

Über die frühere Geschichte des Blattes ist nichts bekannt; auch findet sich keine Sammlermarke auf demselben. Der Vater des jetzt verstorbenen Marquis of Normanby war in den Jahren 1854—58 britischer Ministerresident in Florenz; seine Sammlung weist aufser der unseren noch einige andere italienische Zeichnungen auf, keine aber von ähnlicher Bedeutung. Die Gestalten links in der Komposition: der in vollem Ornat an der Spitze seiner Geistlichkeit das Schwert überreichende Papst und ihm gegenüber inmitten und nach rechts hin der gewappnete Doge, der es empfängt, begleitet von zahlreichem Gefolge von Kriegern und Beamten, sind genau dieselben wie auf der Zeichnung Rembrandts. Dieser hat hier die Einzelheiten seines Vorbildes getreu wiedergegeben, im Gegensatz zu der sonst von ihm geübten Freiheit in der Übertragung italienischer Kompositionen in seine eigene nordische Formgebung und Auffassung.

Die figurenreiche Zeichnung besitzt, wie der Leser sich überzeugen wird, ganz den strengen Charakter venezianischer Frührenaissance. Dass sie in der That den beregten Vorgang aus der nationalen Legende Venedigs darstelle, ergiebt sich aus der ganzen Komposition zweifellos. Aber wenn es noch eines äufseren Beweises bedürfte, so bietet sich dieser in der halb verwischten Notiz von einer Hand des XVI Jahrhunderts auf der Rückseite des Blattes. Sie lautet, soweit sie entzifferbar ist:

schizo di ma' di Za be . . . .
quãdo fece li quadri nel grã co . . eg . . . . net
quãdo papa aleſãdro . . . .
Ziani che andò . . . . ba . . . rossa

Die Fassung der Aufschrift erweckt die Frage, wer von den beiden Brüdern der eigentliche Urheber des Gemäldes gewesen, Gentile oder Giovanni? (Vasari nennt als solchen ausdrücklich den Gentile, sowohl für dies Bild als für die ganze Gruppe der Darstellungen, welcher es am nächsten zugehört.) Der Verfasser der Notiz auf der Rückseite der Skizze scheint dagegen als Maler den jüngeren und berühmteren

[1]) Die Kopie Rembrandts ist nach Wickhoff auf Papier gemacht, 35,8 : 24,0 cm grofs.



GENTILE (?) BELLINI

ENTWURF ZU EINEM GEMÄLDE IM DOGENPALAST VON VENEDIG

3



der Brüder zu bezeichnen, denn Zã (Zan) ist bekanntlich nur die dialektische Abkürzung des Namens Giovanni. Aber da der Schreiber kein Zeitgenosse der Bellini ist, sondern frühestens dem dritten Viertel des XVI Jahrhunderts angehört, kann seine Aussage die des Vasari nicht entwerten. Sansovino endlich, der das folgende Bild, die Darstellung der Seeschlacht selbst, dem Giovanni zuschreibt, während Vasari es dem Gentile giebt, schweigt über den Urheber unseres Bildes. Und auch für uns scheint es mir ausgeschlossen, aus stilistischen oder technischen Gründen die Sache völlig entscheiden zu wollen. Die einzig unzweifelhaft echten Zeichnungen Gentile's, die mir bekannt, sind jene vier Bildnis- und Kostümstudien nach Personen am Hofe Mahomets III, von denen sich zwei im British Museum und zwei im Städelschen Institut in Frankfurt befinden. Aber diese äufserst sorgfältig mit scharfer Feder nach dem Leben gemachten Zeichnungen, bieten keine Vergleichsmomente zu unserer figurenreichen, breit und flott aus der künstlerischen Phantasie hingeworfenen Komposition. Sollte freilich das Blatt im Louvre (Br. 400) mit Studien nach türkischen Soldaten auf dem Marsche echt sein, dann hätten wir allerdings in ihm ein Gegenstück zur technischen Behandlung unserer Zeichnung. Der Vortrag jenes Pariser Blattes ist womöglich noch breiter und flüchtiger und zeigt nichts von jener feinen und ausdrucksvollen Würde der Bewegungen und jener energischen Charakteristik im Ausdruck der Köpfe, die so deutlich aus unserer Skizze sprechen. Im Ganzen genommen, scheint die künstlerische Qualität der neu aufgefundenen Zeichnung bedeutender, als die der bekannten Bilder Gentile's in der Akademie zu Venedig, der Brera und dem Louvre, die ähnliche feierliche Aufzüge darstellen. Da nun aber jener Teil der untergegangenen Gemälde des Dogenpalastes, zu dem unsere Zeichnung gehört, unzweifelhaft in der Hauptsache das Werk Gentile's war, so halte ich es für geboten, Vasari zu folgen und auch die in Rede stehende Zeichnung eher dem Gentile als seinem berühmteren Bruder zuzuteilen.

Die Beziehung unseres Blattes zu dem von Professor Wickhoff aus der Albertina publizierten, regt eine Aufgabe an, deren Bearbeitung wohl einem jüngeren Kunsthistoriker lockend erscheinen dürfte; nämlich die, eine Liste derjenigen Zeichnungen italienischer Meister zusammenzustellen, welche Rembrandt nachweislich kopiert hat und in Verbindung damit, soweit es thunlich, der Geschichte jedes Blattes, bis zu dem Augenblick, wo es in seinen heutigen Aufbewahrungsort gelangt ist, nachzuspüren.

EIN ALTPERSISCHER TEPPICH
IM BESITZ DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER WESTASIATISCHEN KNÜPFTEPPICHE

VON W. BODE

Die meisten unter uns werden den Eindruck noch in Erinnerung haben, welchen die Einführung »altpersischer« Teppiche durch Agenten fremder Häuser vor etwa zwei Jahrzehnten in Deutschland hervorbrachte. Die Künstler waren die ersten, welche die flauen Brüsseler Teppiche hinauswarfen, um jene farbenfrischen Produkte des Orients an ihre Stelle zu setzen; und dem Beispiele der Künstler folgte das kunstliebende Publikum. Jeder war stolz, einige dieser kleinen Gebetteppiche zu erwerben, um sie als Tischdecken, als Fufsteppiche oder Bezüge von Sophas und Kopfkissen zu verwenden, und fühlte sich glücklich im Besitz von wertvollen Erzeugnissen der berühmten alten persischen Knüpfarbeit, unter deren Namen diese Teppiche in den Handel gebracht wurden.

Es war bald darauf, als ich zuerst mit dem Kunsthandel in Italien in Berührung kam. Unter dem frischen Eindruck jener orientalischen Teppiche, mit denen ich namentlich in Wien bekannt geworden war, fielen mir hier und da bei den italienischen Antiquaren vereinzelte und meist schon durch ihre mangelhafte Erhaltung als alt sich bekundende Teppiche auf; und in gröfserer Zahl sah ich solche Teppiche im Gebrauch der Kirchen, namentlich bei hohen Festen. Mein besonderes Interesse nahmen diese Gewebe in Anspruch, als ich in denselben Muster und Farben mehr oder weniger treu wiederholt fand, wie sie die Nachbildungen von Teppichen auf zahlreichen altitalienischen und niederländischen Bildern zeigen. Diese Übereinstimmung legte den Schluss nahe, dass die Teppiche mit den Bildern, auf denen sie abgebildet, etwa gleichzeitig seien und dass daher in ihnen echte Proben altorientalischer Teppichweberei auf uns gekommen wären, während in jenen heutzutage aus dem Osten eingeführten und als alt bezeichneten Teppichen nur noch ein Rest guter alter Tradition erhalten sei.

Die Gelegenheit, solche wirklich alten Teppiche im Kunsthandel zu erwerben, nutzte ich für unsere öffentlichen Sammlungen in Deutschland, für Freunde und für das eigene Heim nach Möglichkeit aus. Je mehr ich mit den Originalen vertraut wurde, je mehr ich dieselben auch in den alten Bildern verfolgte, um so mehr überzeugte ich mich zugleich von der Bedeutung, welche sie, neben den orientalischen Geweben anderer Art, für die occidentale Kunst gehabt haben; nicht nur

für das Kunstgewerbe, sondern selbst für die grofse Kunst, insbesondere durch den Einfluss auf die Entwicklung der grofsen koloristischen Malerschulen, der venezianischen und teilweise auch der holländischen Schule.

Wie sehr Venedig seit den Kreuzzügen durch seine enge Verbindung mit dem Orient der orientalischen Kunst zugänglich war, ist eine bekannte Thatsache. Ein Blick auf die venezianischen Bilder des XV Jahrhunderts zeigt uns die Lagunenstadt damals noch in diesem halborientalischen Kleide. In jenen Darstellungen venezianischer Feste und Umzüge, in den zahlreichen Bildern mit Ansichten aus Venedig oder Motiven aus dem Innern des venezianischen Hauses hängen Teppiche des Orients als festlicher Schmuck aus den Fenstern und von den Balkonen herab; Teppiche dienen als Bodenbelag im Privathaus wie in den öffentlichen Palästen; ja die Gondeln sind sogar mit Teppichen überspannt und ausgelegt. Besonders reich waren aber die Kirchen damit ausgestattet: an den Stufen der Altäre, vor den Sitzen der Geistlichen, über den Balustraden lagen die köstlichsten Teppiche der Levante und bereiteten auch dem ärmsten Venezianer eine köstliche Augenweide. Wie damals an den Vorbildern aller der Prachtstoffe, der Gläser, tauschierten Metallgefäfse, Lederarbeiten und anderer Gegenstände des Hausrats, welche seit Jahrhunderten aus dem Osten eingeführt oder durch persische und türkische Handwerker im Fondaco de' Turchi gefertigt wurden, in Venedig selbst ein blühendes Kunsthandwerk im engsten Anschlusse an jene orientalischen Arbeiten sich entwickelte, so bildete sich gleichzeitig in dieser Umgebung auch das Auge des venezianischen Malers. Aus einer kunst- und farblosen Malerei entfaltete sich in wenigen Jahrzehnten die grofsartigste koloristische Schule, welche die Kunst aufzuweisen hat. Wer vertraut ist mit den orientalischen Teppichen des XV Jahrhunderts, wird vor den Bildern der gleichzeitigen venezianischen Meister in der Zusammenstellung und Wahl der Farben die gleiche Farbenempfindung wie in jenen herausfühlen. Erst die grofsen Meister des XVI Jahrhunderts, erst Giorgione und Tizian lösen die venezianische Malerei von dieser Abhängigkeit vom Kunstgewerbe des Ostens und machen sie malerisch völlig frei.

Wie hier die venezianische Kunst durch die Beziehung zum Orient, insbesondere durch die Farbenstimmung der westasiatischen Teppiche wenn auch nicht hervorgerufen, so doch in ihrer koloristischen Richtung wesentlich bestimmt erscheint, so bewährt der Osten noch zwei Jahrhunderte später auf die Entwickelung der koloristischen Richtung diesseits der Alpen seine eigentümlich belebende Kraft. Dies gilt für die vlämische und in höherem Mafse noch für die holländische Schule. Wenn hier schon indirekt durch die Beziehungen zu Portugal im Laufe des XVI Jahrhunderts zahlreiche Produkte des Orients, namentlich auch persische Teppiche eingeführt waren, so brachte im folgenden Jahrhundert der Handel mit Persien selbst wie die Handelsniederlassungen in Kleinasien Teppiche in gröfster Zahl nach den Niederlanden und nach Holland. Dass damals fast in jeder bürgerlichen Wohnung persische Teppiche als Tischdecken oder Fufsteppiche verwendet wurden, beweist ein Blick auf die zahlreichen Darstellungen holländischen Innenlebens. Auch bei den Malern gehörten sie zum gewöhnlichen Hausrat, wie das häufige Vorkommen orientalischer Teppiche in verschiedenartigen Mustern auf ihren Bildern beweist. Wie durch diese farbige Umgebung das Auge des holländischen Künstlers unwillkürlich beeinflusst wurde, so hat auch in England seit jener Zeit das Bedürfnis, das eigene Heim mit orientalischen Teppichen zu schmücken, deren Produktion durch die Engländer selbst in Indien wieder zu neuer Blüte angeregt wurde, den Sinn für Farbe, für kräftige und harmonische Färbung, frisch

erhalten, während derselbe bei uns in Deutschland längst abhanden gekommen ist und in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts einer schreienden Buntheit, in neuerer Zeit öder Tonduselei Platz gemacht hat.

Schon diese Bedeutung, welche die orientalischen Teppiche auf die abendländische Kunst und insbesondere auf die Entwickelung des koloristischen Sinnes gehabt haben und noch immer auszuüben im Stande sind, lassen ein näheres Eingehen auf die älteren dieser orientalischen Arbeiten von Nutzen erscheinen. Es ist hier noch das meiste zu thun, da bisher von den einschlägigen Fragen nur einzelne berührt worden sind und auch diese meist nur beiläufig. Um diesen Fragen näher zu treten, gilt es zunächst, eine Übersicht über die verschiedenartigen Muster zu gewinnen, die uns als Originale oder in Nachbildungen auf Bildern erhalten sind; erst auf Grund derselben werden wir den Versuch machen können, die Entwickelung der Teppichindustrie im Orient, das Alter und die Herkunft der einzelnen Muster wenigstens in ungefähren Umrissen zu skizzieren und die rein persische Arbeit von der provinziellen, das Mustergiltige von dem nur historisch oder lokal Interessanten zu sondern. Zur Entscheidung dieser Fragen ist die Kenntnis des Orients und der orientalischen Sprachen gewiss von gröfster Bedeutung. Diese wesentliche Vorbedingung fehlt mir leider; ich bin mir daher wohl bewusst, dass ich hier gewissermafsen nur als Dilettant mitsprechen kann. Aber einerseits haben nur eine sehr kleine Zahl von Teppichen Inschriften und diese lassen nur selten Schlüsse auf Zeit und Ort der Entstehung zu; auch sind in Vorderasien selbst verhältnismäfsig wenige alte Teppiche erhalten und in der modernen Industrie scheinen die alten Muster an Ort und Stelle nur ausnahmsweise oder bis zur Unkenntlichkeit entstellt fortgeführt zu sein. Andererseits bietet der Vergleich mit der persischen Miniaturmalerei, mit den Metall- und Lederarbeiten, mit den Gläsern und Fliesen Vorderasiens, wie mit der architektonischen Dekoration, für welche wir sichere Daten haben und welche (von der Architektur abgesehen) in unseren Museen, Bibliotheken und Privatsammlungen meist reicher und besser vertreten sind als im Orient, wichtige Anhaltspunkte auch zur Bestimmung von Alter und Herkunft der orientalischen Teppiche. Schon dadurch ist auch für einen mit dem Orient selbst nicht näher Vertrauten die Möglichkeit eines fruchtbaren Studiums der altorientalischen Knüpfarbeit gegeben. Diese Chancen sind dadurch noch verstärkt, dass weitaus die Mehrzahl wirklich alter Teppiche, welche uns erhalten sind, sich im Occident, in den Kirchen, Palästen und Museen finden, sowie, dass für die Datierung der Teppiche das Studium der alten italienischen und niederländischen Bilder die sicherste Ausbeute liefert; zwei Punkte, welche von den wenigen, die an Ort und Stelle der Geschichte der Teppichweberei nachgegangen sind, regelmäfsig aufser Acht gelassen wurden. Nach beiden Richtungen hatte Verfasser Gelegenheit, durch wiederholten Vergleich von einer beträchtlichen Zahl von Originalen, (nach ungefährer Schätzung etwa tausend Teppiche, die mehr als zweihundert Jahre alt sind) mit den zahlreichen Nachbildungen derselben in den Bildern der verschiedensten Schulen eine Reihe von Beobachtungen anzustellen. Diese Studien geben mir den Mut, hier bei der Wiedergabe eines hervorragenden alten Teppichs, der kürzlich zur dekorativen Ausstattung des geplanten Neubaues unseres Renaissance-Museums erworben wurde, meine Beobachtungen in Bezug auf Alter und Herkunft der orientalischen Teppiche, ihre Muster und andere ähnliche Fragen zusammenzustellen. Sie werden, wie ich hoffe, den mit persischen Dingen Vertrauten, Anregung zur Nachprüfung und zu weiterer Verarbeitung geben. Wenn dadurch in absehbarer Zeit der Grund zu einer Ge-

schichte dieses hervorragenden Zweiges vorderasiatischer Kunst gelegt werden sollte, so wäre der Zweck dieser Studie erfüllt.

Der Teppich, von welchem hier eine Abbildung in Kupferlichtdruck gegeben ist, wurde erst kürzlich für unser Museum erworben. Er stammt aus der Synagoge in Genua; hier wurde er, da die Figuren in den Ecken des Innenfeldes gegen das jüdische Verbot der bildlichen Darstellung menschlicher Gestalten verstofsen, an beiden Langseiten um einen breiten Streifen nahe der Borte gekürzt und die Borte dann wieder angenäht. Das Muster ist ein aufserordentlich reiches und doch grofses und wirkungsvolles, in Färbung wie in Zeichnung. Das Innenfeld hat auf sahnefarbenem Grunde, der mit Tieren zwischen Bäumen und Blumen ganz bedeckt ist, eine grofse, schöne Zeichnung: an ein rundliches, grofses Mittelstück mit welligen Rändern, in dem auf rosa Grund Kraniche zwischen bandartigen Ornamenten flattern, reiht sich nach beiden Langseiten hin zunächst je ein kleineres ovales Schild von breiter Form, und daran schliefst sich eine fächerartige Figur als Abschluss; beide gefüllt mit schön stilisierten Blüten und Blättern an zierlichen Ranken. In den rosafarbenen Ecken des Innenfeldes, die in ihrer unteren Hälfte erhalten sind, sieht man die Beine einer Figur, welche vor einer anderen hockenden Figur steht, umgeben von phantastischem mageren Bandwerk. Der weifse Grund des Innenfeldes ist mit Pflanzen verschiedener Art, Bäumen und Sträuchern, angefüllt, welche aus dem Grunde hervorwachsen und auf jeder Seite sich symmetrisch wiederholen. Zwischen denselben bewegen sich allerlei Tiere, gleichfalls in symmetrischer Wiederkehr. Die breite Borte zeigt auf tiefblauem Grunde ein reiches Füllwerk von Blumen und Blättern in geschmackvollster Anordnung und grofser, stilvoller Zeichnung. Beiderseitig abgeschlossen ist die Borte durch schmale Streifen mit eckigen Blütenranken; nach dem Mittelfelde legt sich daran noch ein ganz schmaler dunkler Streifen mit stilisiertem Rankenwerk und ein zinnenartiges Ornament.

Was in diesem Teppich vor Allem auffällt, ist die Mischung rein persischer Elemente der Dekoration mit fremden Motiven in der Darstellung der Figuren, Tiere und Pflanzen. Persisch ist das Muster: das langgestreckte grofse Innenfeld mit dem Abschluss durch eine von schmalen Bändern eingerahmte breite Borte, und im Innenfelde wieder die Zeichnung: das rundliche Mittelstück mit den zierlichen Ansätzen an den Langseiten und den Eckfeldern, welche der Viertelausschnitt des Mittelstückes sind. Die persische Flächendekoration, nicht nur in den Teppichen, sondern auch in den Holztäfelungen, in den Fliesen- und Stuckbekleidungen, den Miniaturen, Einbänden u. s. f. zeigt regelmäfsig ganz verwandten Charakter. Persisch, und zwar von reinster und vollendetster Art, ist auch die Zeichnung der Borte in der Bewegung und Stilisierung der Ranken wie in der Bildung der Blumen, Knospen und Blätter. Völlig abweichend von persischer Art sind dagegen die meisten Darstellungen im Innenfelde: die Sumpfvögel im Mittelstück wie eine Reihe der Tiere und Ornamente im Grunde und die menschlichen Figuren in den Ecken. Diese sind unverkennbar chinesisch; nicht nur die Figuren in ihren chinesischen Trachten, auch die heiligen Fabeltiere, wie der Fung, das Kilin, in der hirschartigen wie in der löwenartigen Gestalt, der Drache und der Dammhirsch, ja selbst einzelne der Pflanzen und Ornamente sind spezifisch chinesisch. Ganz besonders gilt dies von dem grofsen Mittelfeld mit den aufgescheuchten Kranichen zwischen stilisierten Wolken und Blitzen, vielfach mit dem Tschi-Element verquickt, und

anderen echt chinesischen Bezügen auf langes Leben und Unsterblichkeit. Chinesischen Charakter verrät auch die Art, wie der Grund mit blühenden Bäumen und Büschen gefüllt ist, auf und zwischen denen sich Tiere bewegen: die grofsen Prachtvasen, aus der Zeit des Tsching Hoa, die auf schwarzem oder tiefgrünem Grunde über den Körper des ganzen Gefäfses hinweg einen blühenden Mandel- oder Pfirsichbaum oder eine Magnolie in voller Blüte mit zwitschernden Vögeln in den Ästen zeigen, bieten bei feinerer Naturbeobachtung das treue Vorbild für den Dekor im Grunde des Innenfeldes unseres Teppichs. Sehr auffällig und meines Wissens in der chinesischen wie in der persischen Kunst ohne Analogie ist die Art, wie an jeder einzelnen Pflanze, Bäumen wie Blumen, auch die Wurzel mit wiedergegeben ist, die in eigentümlicher Stilisierung bald als Knolle mit Fasern, bald mit kleinen knollenartigen Ausläufern gestaltet ist.

In der Art, wie die einzelnen Tiere zusammengestellt und zu einander in Beziehung gesetzt sind, macht sich der chinesische Einfluss nicht mehr geltend; hier waltet die Phantasie des persischen Webers schon völlig frei, während sich derselbe für die Zeichnung der chinesischen Fabeltiere nach echt chinesischen Vorbildern richtete und für das Mittelstück mit den Kranichen und die figürliche Komposition in den Ecken wohl eine besondere chinesische Vorlage erhielt.

Ein ähnliches Beispiel bester persischer Teppichweberei mit Benutzung chinesischer Motive ist der vom Fürsten Schwarzenberg auf der Wiener Ausstellung 1891 zur Schau gestellte Teppich (Kat. No. 322). Nicht sehr viel kleiner als der Berliner Teppich, hat er vor demselben den Vorzug vollständiger Erhaltung voraus. Auch hier sind in der Mitte Wasservögel, Enten auf Wellen oder zwischen Wolken dargestellt; aber sie sind auf ein kleines Feld beschränkt, das wie ein Schild inmitten des grofsen, mit bandartigen Pflanzenornamenten geschmückten Mittelfeldes steht. Auf dem Grunde des Innenfeldes sind gleichfalls in ganz ähnlicher Weise wie auf unserem Berliner Teppich allerlei Tiere zwischen Bäumen und Büschen dargestellt; darunter jedoch nur *ein* chinesisches Fabelwesen, der Vogel Fung. Die Eckfelder fehlen; die Borte zeigt, ganz abweichend, eine wellenartige, zackig konturierte Zeichnung mit reichem Blumenschmuck und einzelnen Vögeln dazwischen; durch das Ganze schmale Wolkenbänder sich hindurchziehend. Die Zeichnung dieses grofs stilisierten Teppichs von feiner, pikanter Farbenwirkung zeigt jedoch das chinesische Element schon sehr viel mehr zurückgedrängt, als es in dem eben beschriebenen Stück des Berliner Museums der Fall ist. Nur das taoistische Symbol der Unsterblichkeit, der Schwamm (Tschi), ist auch hier wieder in verschiedener Form zur Dekoration verwendet.

Dasselbe ist der Fall mit einem besonders kostbaren Teppich von ganz ähnlicher Zeichnung im Museo Poldi zu Mailand, der in Seide und Silber ausgeführt und tadellos erhalten ist. Hier ist das Mittelstück nur klein und mit zierlichem Blumengewinde gefüllt; die Eckfüllungen fehlen ganz. Der Grund ist mit ein paar grofsen blühenden Sträuchern angefüllt, zwischen denen sich jedoch schon vereinzelte Blüten verschiedener Art an dünnen Ranken hindurchziehen. Drachen, Löwen und Tiger, das löwenartige Kilin im Kampf mit dem Hirsch-Kilin, Goldfasanen und Kraniche bewegen sich zwischen den Pflanzen, zwischen denen auch das Tschi und die chinesische Wolke wieder in phantastischer Weise auftreten. Auf die merkwürdigen geflügelten Figuren, die vor einem vasenartigen Tisch mit Baldachin darüber hocken, werde ich später näher eingehen. Die Borte dieses Teppichs zeigt in regelmäfsiger Wiederkehr eine volle päonienartige Blume, von der sich zur nächsten Blume ein

säbelartig geschwungenes schmales Blatt hinüberzieht; Blumen und Blätter im Innern wie die Zwischenräume sind reich mit kleinen Blüten, Tieren und Wolkenbändern verziert. Die innere Einrahmung der Borte ist mit einer Inschrift auf blumigem Grunde versehen, welche Sprüche eines persischen Dichters enthalten soll.

In flüchtiger und derber Weise verwildert, wohl in Folge seiner Entstehung abseits vom Centrum persischer Kunst, findet sich ein ähnlicher Dekor auf einem Teppich im Berliner Kunstgewerbe-Museum, der in Bologna erworben wurde. Hier fehlt jede Zeichnung im Innenfelde, das mit Bäumen und Sträuchern auf dunkelblauem Grunde angefüllt ist, zwischen denen der Drache im Kampf mit dem Phönix, das Kilin, ein Kranich, auf den ein Falke stöfst, Pfau, Löwe und andere Tiere dargestellt sind; darunter auch ein paar menschliche Gestalten, in roher Wiedergabe. Die Borte zeigt dieselbe Zeichnung wie der Teppich im Museo Poldi, freilich sehr viel einfacher und derber.

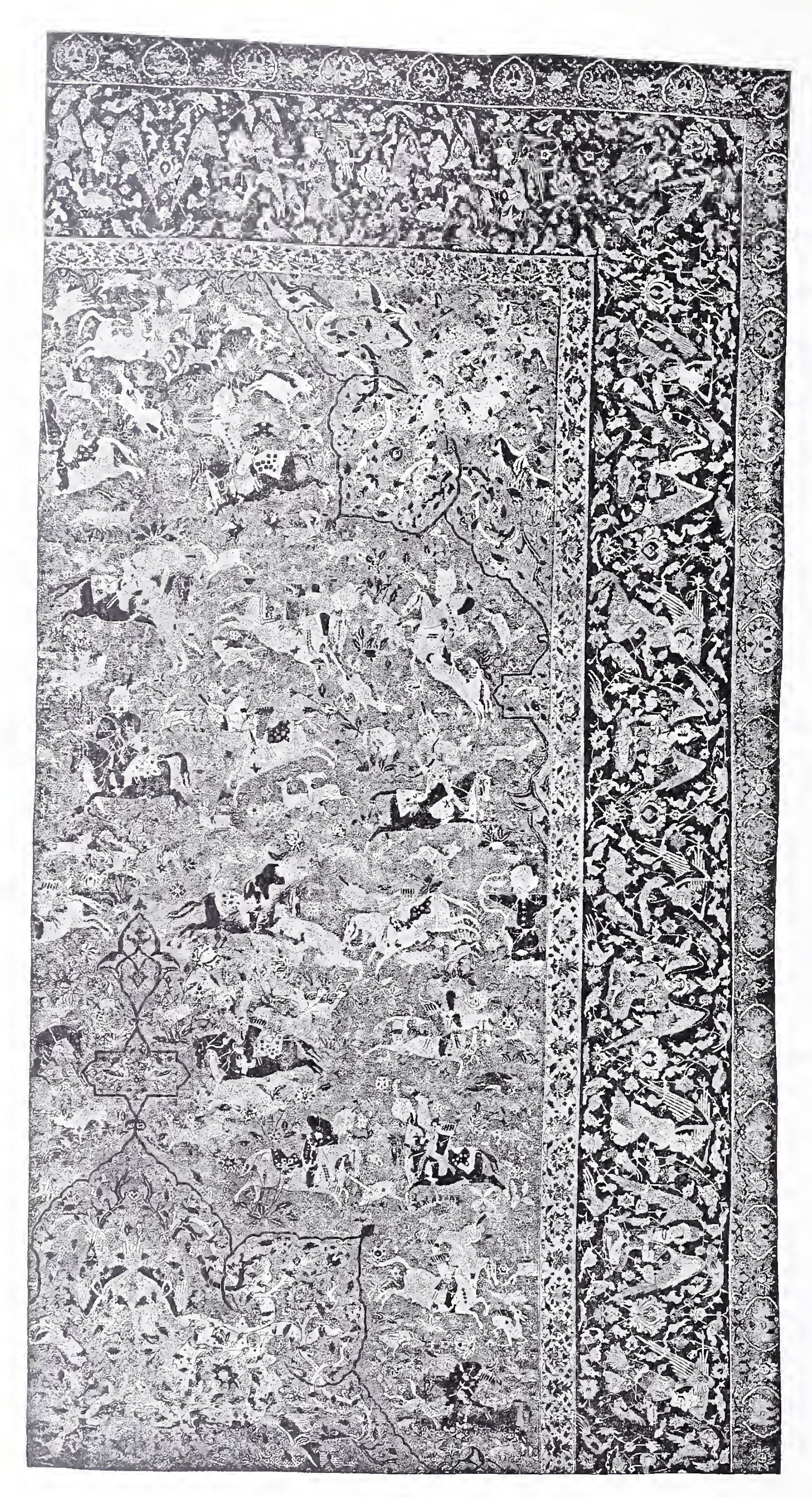
Das Österreichische Handels-Museum zu Wien besitzt einen kleinen Teppich der gleichen Gattung (Wiener Ausstellung No. 224), in dem das Innenfeld gleichfalls ohne Muster ist und in seinen Bäumen und Sträuchern mit bunten Vögeln auf den Zweigen und auf dem Grunde durch die ungewöhnlich naturalistische Wiedergabe wie ein Bild erscheint. Die Borte ist ganz ähnlich wie auf dem Mailänder Teppich. Hier fehlen schon alle chinesischen Elemente.

Sehr viel zahlreicher als diese Gruppe von Tierteppichen[1]) ist eine Gattung verwandter Teppiche, in denen Tiere und Pflanzen in ähnlicher Weise verbunden und chinesische Elemente mit persischen gemischt erscheinen, jedoch regelmäfsig so, dass jene fremden Elemente in ganz nationaler Weise und rein dekorativ verwendet sind. Besonders charakteristisch ist, dass der Grund hier nicht mehr als Waldesdickicht, sondern als Gewinde von Blüten und Blättern gedacht ist. Gerade diese Teppiche gehören, sowohl nach dem Material (meist Seide mit eingewirktem Silber und Gold) wie nach der Arbeit und Zeichnung zu den kostbarsten Meisterwerken orientalischer Knüpfarbeit. Dass sie dafür auch schon zur Zeit ihrer Entstehung gehalten wurden, geht daraus hervor, dass sie als Geschenke an europäische Herrscherhäuser gelangten (wie der sogenannte Jagdteppich im Besitz des Kaisers von Österreich, der von Czar Peter geschenkt wurde) oder Schmuckstücke im Harem des Sultans bildeten; von hier stammen verschiedene kleinere Teppiche, die sich jetzt im Besitze des Fürsten Lobanow und englischer Liebhaber befinden. Am häufigsten sind diese kostbaren Stücke im Besitz der Familie Rothschild, namentlich in Paris; in London besitzen aufserdem George Salting und Alfred Morrison mehrere derselben; verschiedene Stücke befanden sich in Albert Goupils Sammlung; in Berlin hat Herr Alfred Thiem ein besonders feines Exemplar dieser Gattung[2]). Von einem anderen in meinem eigenen Besitze gebe ich nachstehend eine Nachbildung (Abbild. 2).

---

[1]) Einen der selteneren Wollenteppiche dieser Art besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum. Obgleich etwas roh in der Zeichnung der Tiere, ist er doch im Muster, im Dekor, Stilisierung der Pflanzen und in der reichen Färbung von besonderer Schönheit. Der Charakter des ganzen Dekors lässt ihn als einen der frühesten Teppiche dieser Gattung erkennen.

[2]) Die Teppichhandlung von Ph. Haas hatte zur Wiener Ausstellung einen grofsen als »antik« bezeichneten Teppich geliehen (No. 311), dessen Entstehung zwar kaum bis zum Anfange dieses Jahrhunderts hinaufgehen möchte, der aber von Interesse ist, weil er im Innenfeld das Muster der oben besprochenen Teppiche in völlig erstarrter Form zeigt.



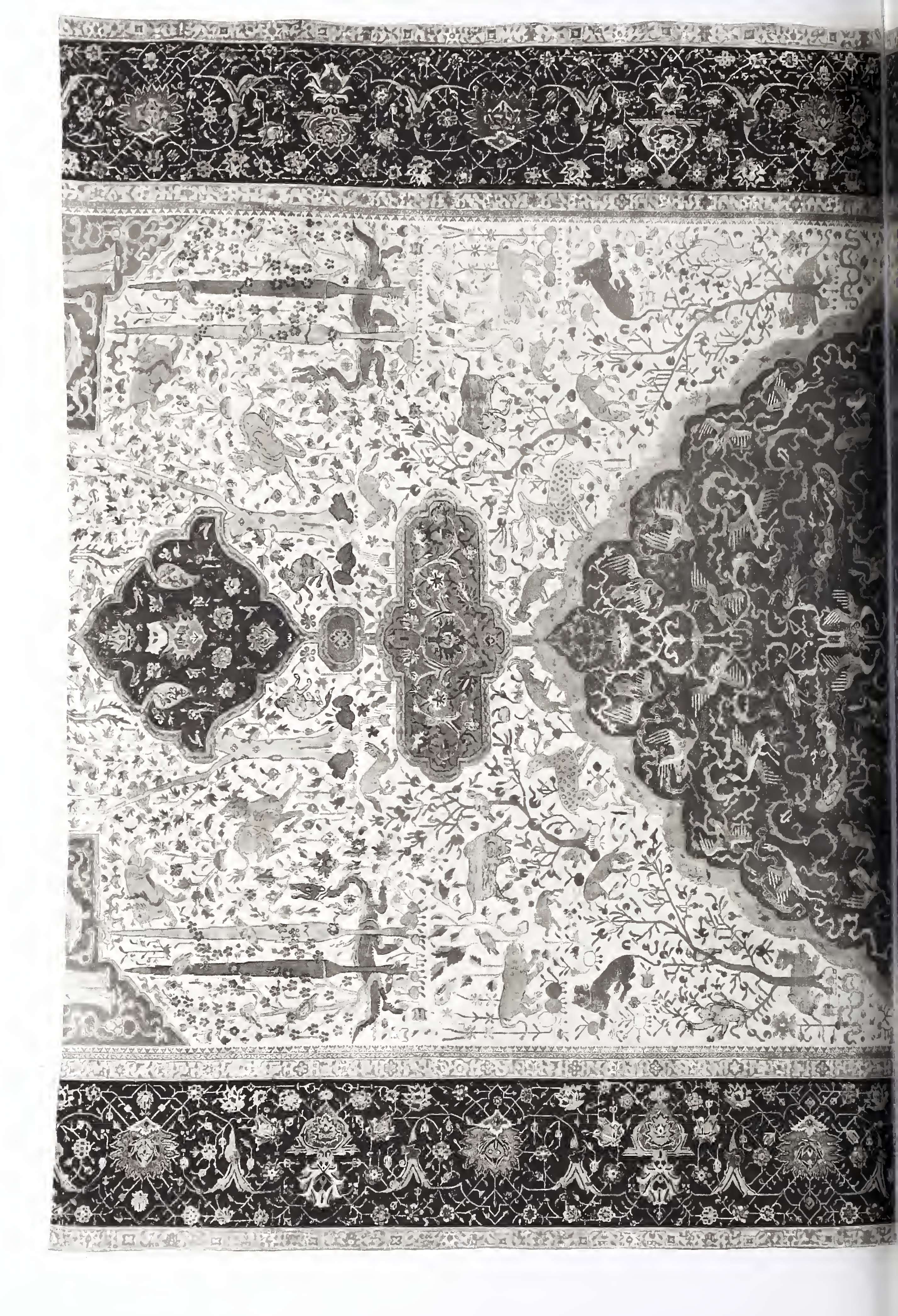
1. »Jagdteppich« im Besitz des Kaisers von Österreich.

Die Zeichnung dieser Teppiche zeigt regelmäfsig das gleiche Schema. Im Innenfelde das Mittelschild mit zierlichem Pflanzengewinde oder auf blumigem Grunde



2. Teppich mit Tieren im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

paarweise gegenübergestellten Tieren, meist der Phönix im Kampf mit dem Drachen (das Wappen der Mingdynastie in China); in den Eckfeldern ein ähnliches Motiv oder



ALTPERSIS

IM BESITZ DER KÖNIG



4

TEPPICH

MUSEEN ZU BERLIN

Kostüme der gelegentlich darauf dargestellten Figuren. Diese weisen vielmehr auf die zweite Hälfte des XVI und den Anfang des XVII Jahrhunderts; auf diese Zeit weisen auch die vereinzelten Daten, welche sich im Dekor der Teppiche finden[1]); und zu dem gleichen Resultate gelangen wir, wenn wir den Schmuck dieser Teppiche mit der Dekoration anderer Gattungen der persischen Kunst vergleichen, seien es nun Miniaturen[2]) oder Fliesen, Leder- oder Metallarbeiten, bei welchen der Anhalt für ihre Datierung ein weit sicherer ist. Bei den zahlreich erhaltenen Arbeiten dieser Kunstgattungen, deren Schmuck gleichfalls auf dem Flächendekor beruht, finden wir in der Einteilung, in der Zeichnung, in der Bildung und Stilisierung der Pflanzen, selbst im Auftreten chinesischer Dekorationsmotive eine solche Verwandtschaft und oft selbst Übereinstimmung, dass wir mit Bestimmtheit auf die gleichzeitige Entstehung aller dieser verschiedenartigen Werke der Kleinkunst in denselben Gegenden von Persien schliefsen dürfen.

Das Auftreten chinesischer Dekorationselemente in der persischen Kunst zur Zeit ihrer höchsten Blüte ist also keineswegs auf eine Abhängigkeit von China zu deuten; es ist vielmehr — wenn auch uralte Beziehungen zwischen beiden Ländern einen Einfluss mit geübt haben, welche das Vorkommen chinesischer Elemente schon in weit früherer Zeit erklären, — auf die Vorliebe der Perser für chinesische Kunst in jener Zeit zurückzuführen, die gerade unter Schah Abbas dem Grofsen und durch diesen ihren Höhepunkt erreichte. Bekannt ist, wie dieser Herrscher Werke chinesischer Kunst um jeden Preis an sich zu bringen suchte, wie er chinesische Künstler und Handwerker an seinen Hof zog und ihre Arbeiten der heimischen Kunst zum Vorbilde setzte. Die Porzellanfabrikation in Persien verdankt dem seinen Ursprung. Der Einfluss lässt sich aber auch in den meisten anderen Zweigen persischer Kunstübung nachweisen.

Für die Datierung dieser Teppiche, welche man neuerdings wohl mit Recht als Werke der persischen Staatsmanufaktur, als echte Susandschird-Teppiche bezeichnet hat, fanden wir hinreichenden Anhalt. Wenn uns dagegen ein Kriterium, dessen Bedeutung für die Altersbestimmung der Teppiche eingangs besonders hervorgehoben wurde: die Darstellung derselben auf älteren Bildern, hier im Stiche lässt, so erklärt sich dies aus dem hohen Wert dieser Teppiche. Da dieselben nur für den Schah und die hohen Würdenträger Persiens angefertigt wurden, so kamen sie nur ganz ausnahmsweise als Geschenke an Fürsten und Vornehme nach Europa; sie blieben daher den Malern regelmäfsig unzugänglich.

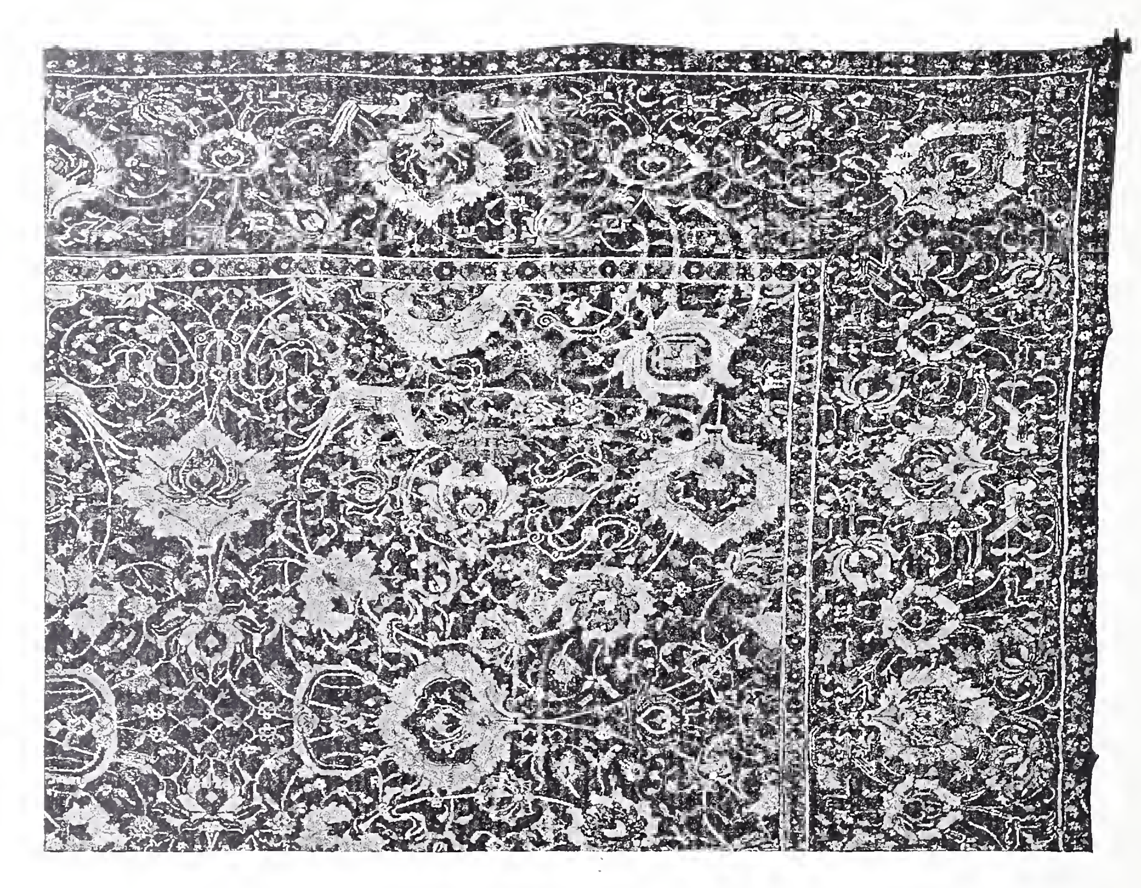
Fehlt diese feine Gattung von Teppichen mit Tierdarstellungen vollständig in älteren Gemälden, so kommt eine andere, welche unverkennbare Verwandtschaft mit derselben zeigt, um so häufiger in Gemälden vor. Tiere freilich finden sich nicht darauf oder spielen doch keine Rolle; aber der Blumendekor, mit welchem Innenfeld wie Borte[3]) bedeckt sind, ist aus ganz verwandter Stilanschauung hervorgegangen und zeigt fast die gleiche Bildung der Blüten und Blätter, die in freier Anordnung, grofs und klein und durch dünne Stengel verbunden, gelegentlich auch mit Wolken-

[1]) Nähere Auskunft über die für die Datierung wichtigen Inschriften dürfen wir durch eine demnächst erscheinende Arbeit von Professor Karabacek erwarten.

[2]) Eine vorzügliche farbige Wiedergabe einer persischen Miniatur dieser Zeit aus einem Manuskript der Berliner Bibliothek giebt Müllers »Geschichte des Islams« Bd. I.

[3]) Ausnahmsweise findet sich auch die Borte mit wechselnden kleinen Feldern mit Blumendekor auf blumigem Grunde.

bändern in verschiedenster Form durchschlungen, die Fläche bedecken. Die untenstehende Abbildung zeigt ein frühes, besonders feines, im Besitz des Grafen A. Enzenberg (Wiener Ausstellung No. 355) befindliches Exemplar dieser Gattung von Teppichen, welche die Verwandtschaft mit den oben beschriebenen Tierteppichen aufs Deutlichste kundgiebt (man vergl. Abbild. 1 und 2). Ein ähnliches Stück ist in Robinsons »Eastern Carpets« (Taf. 12) abgebildet; das schönste und eines der umfangreichsten, das mir bekannt ist, besitzt Herr Adolph Thiem in Berlin (früher in der Sammlung V. Robinson). Die Färbung dieser Teppiche, die auch in Originalen noch häufig



3. Teppich im Besitz von Graf A. Enzenberg, Wien.

vorkommen, namentlich in Portugal und Spanien, ist ebenso typisch wie ihre Zeichnung: der Grund des Innenfeldes ist regelmäfsig ein tiefes Kirsch- oder Braunrot, ausnahmsweise auch grün, während die Borte eine schwärzlich-blaue oder dunkelbraune, seltener eine tiefgrüne Grundfarbe hat, worauf sich die Zeichnung in reichen aber nicht sehr kräftigen Farben abhebt. Nach der Arbeit unterscheidet man zwei Qualitäten, eine feine und eine geringere. Letztere, von V. Robinson als »afghanisch« bezeichnet, ist gröber und loser geknöpft, ist auch in der Zeichnung unruhiger und in der Färbung bunter. Die Teppiche dieser Art sind zuweilen sehr grofs.

Die Zeit der Entstehung lässt sich nicht nur aus ihrer Verwandtschaft mit den (freilich strengeren und stilvolleren, daher auch etwas früheren) Tierteppichen, son-

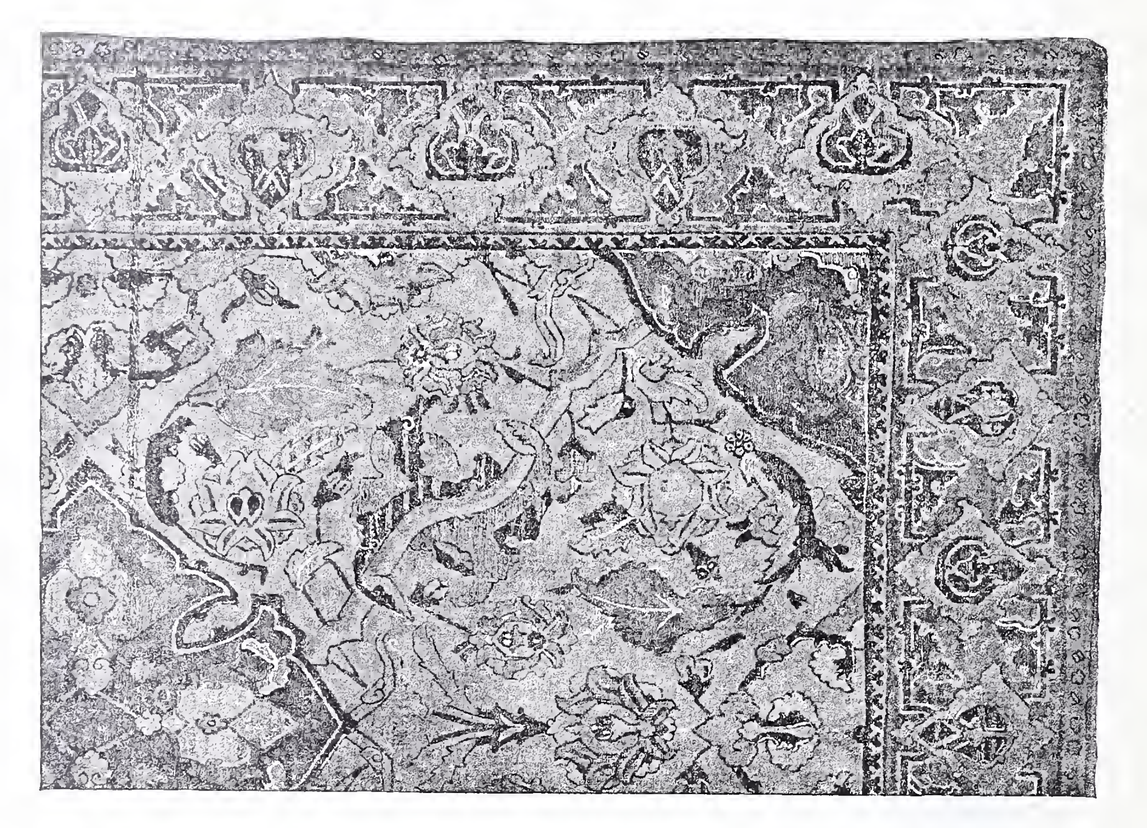
dern sicherer noch aus den zahlreichen Bildern bestimmen, auf denen sie vorkommen. Während sie bei den Italienern meines Wissens ganz fehlen, besafsen Rubens und van Dyck verschiedene Teppiche dieser Gattung; auch bei spanischen Künstlern des XVII Jahrhunderts kommen sie gelegentlich vor (z. B. auf einem Bilde von Moya in der Pinakothek zu München). Am häufigsten finden wir sie aber bei den Holländern, namentlich in ihren Genrebildern: bei Codde, Terborch, Metsu, Netscher, Slingelant, Vermeer, P. de Hooch, Eglon van der Neer, Frans Mieris bis zu den letzten Ausläufern dieser Schule, einem Willem van Mieris, Troost und Quinkhardt. Danach dürfen wir die Fabrikation dieser Teppichgattung ungefähr vom Ende des XVI bis in den Anfang des XVIII Jahrhunderts ansetzen. Dass in Persien der Sitz dieser Fabrikation war, dafür spricht, aufser der Verwandtschaft mit jenen persischen Tierteppichen vom Ende des XVI Jahrhunderts, das häufige Vorkommen dieser Teppiche in Portugal und in Holland. Beide Länder hatten gerade zu jener Zeit die engsten Handelsbeziehungen zu Persien, wo Holland allmälig den älteren Rivalen verdrängte; in Lissabon wie in Amsterdam waren Perser (zumeist armenische Kaufleute) ansässig, unter deren Importwaaren die Teppiche ausdrücklich genannt werden.[1]) Auch kommen Teppiche dieser Gattung nicht selten noch in Persien selbst in den Handel, namentlich solche von der geringeren Qualität.

Eine Gruppe von Teppichen, die nur selten, und zwar meist im Orient selbst vorkommt, zeigt ein sehr verwandtes Streumuster von grofsen Blumen an ganz mageren Ranken, unter denen eine eigentümlich grofs stilisierte Lilie besonders auffallend ist. In der Borte, die auffallend schmal ist, wechseln offene Blumen mit Hyazinthen oder Blütenzweigen. Ein gutes Exemplar dieses Musters hat das Berliner Kunstgewerbe-Museum aufzuweisen; dasselbe stammt aus süddeutschem Kunsthandel, also wahrscheinlich aus einer Kirche. Andere Teppiche dieser Art sind mir im englischen Privatbesitz bekannt.

Dieser Gruppe von Teppichen sowohl, wie den kleinen persischen Seidenteppichen mit Tieren, ist nach Einteilung und Zeichnung eine andere Gattung von Teppichen nahe verwandt, die trotz ihrer Kostbarkeit — sie sind meist aus Seide auf einem Grund von Silber- oder Goldfäden gearbeitet — noch recht zahlreich erhalten sind: die sogenannten Polenteppiche. Diese Bezeichnung stammt von der Pariser Weltausstellung 1878, auf welcher verschiedene Teppiche dieser Art vom Fürsten Czartoryski (jetzt im Czartoryski-Museum zu Krakau) ausgestellt waren, die im Innern das Czartoryski'sche Wappen tragen; ja, man glaubte auch den Buchstaben M in der Borte zu erkennen, welchen man als Marke der Mazarski'schen Fabrik in Sluck auslegte. In dieser Fabrik sind nachweislich seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts jene polnischen Gürtel aus Seide gewebt, deren Vorbilder nach Technik und Muster allerdings persische oder türkische Seidenwaaren gewesen sind. Aber dass in dieser Fabrik, für welche Anfangs die Arbeiter aus dem Orient geholt wurden,

[1]) Eine seltene Abart dieser Teppichgattung, die reicher aber regelmäfsiger in der Zeichnung ist, sei hier besonders erwähnt, weil hier statt des Wolkenbandes regelmäfsig jene eigentümlichen gestreckten, zu zwei parallel übereinander liegenden Bänder (Blitze?) auftreten, die in Teppichen und namentlich in Stoffen und Fliesen des XVI Jahrhunderts auch mit den drei Kugeln zusammen als Dekor vorkommen. Hier in diesen Teppichen, von denen ein paar schöne grofse Exemplare in unserem Museum und im South Kensington Museum sich befinden, laufen diese bandartigen Figuren spitz aus und haben zackige Auswüchse wie eine Wurzel. Ein drittes, aber unvollständiges Exemplar von gleicher Güte besitzt das Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig (Wiener Ausstellung Kat. No. 342).

auch Teppiche gearbeitet worden seien, ist keineswegs bezeugt. Die verhältnismäfsig grofse Zahl erhaltener Teppiche dieser Art, ihr kostbares Material und die hohe Meisterschaft ihrer Arbeit lassen aber auf eine Blüte der Teppichindustrie schliefsen, für welche in Polen zu jener Zeit gar nicht die Bedingungen vorhanden waren. Auch macht schon der Umstand, dass in jenen Teppichen das Wappen nicht geknüpft, sondern eingewirkt ist, die nachträgliche Anbringung des Wappens auf den fertig importierten Teppichen wahrscheinlich. Die orientalische Entstehung derselben erscheint aber vollständig gesichert durch den Charakter des Dekors, der ein durchaus orientalischer



4. Sogenannter Polenteppich, früher im Besitz von Vincent Robinson, London.

ist. Das Innenfeld, das meist in bekannter Weise ein zierliches Mittelstück und entsprechende Eckfüllungen zeigt, hat ausschliefslich Pflanzendekor: jenes eigentümliche, rein westasiatische grofse Blatt, in der Form einer ausgeschwungenen Partisane, die volle päonienartige Blume, die kleineren Pfirsichblüten u. s. f., zwischen denen sich nicht selten das Wolkenband in verschiedener Form hindurchschlingt. Die Borte zeigt entweder Pflanzengewinde, in der Regel aber jenes zackige Ornament, welches den Zinnen maurischer Bauten am ähnlichsten ist; wir werden es noch an den orientalischen Teppichen des XVI, ja selbst des XV Jahrhunderts kennen lernen. Die Zeichnung und Stilisierung der Blumen und anderen Ornamente machen die Entstehung dieser Teppiche während des XVII Jahrhunderts wahrscheinlich; einzelne besonders streng und fein gezeichnete (wie der hier abgebildete Teppich, der sich in der Sammlung V. Robinson in London befand — Abb. 4 —, und ein anderer,

im Besitz des Fürsten Johann Liechtenstein, Wiener Ausstellung No. 380) sind wohl noch am Ende des XVI Jahrhunderts, andere, im Dekor sehr verwilderte, erst Anfang des vorigen Jahrhunderts entstanden.

Ihre Verwandtschaft mit den echt persischen Teppichen der gleichen Zeit würde auf ihre Entstehung in einer der persischen Provinzen schliefsen lassen, wenn nicht die Mehrzahl der noch erhaltenen Teppiche in Polen, Österreich-Ungarn, Russland und anderen Nachbarländern der Türkei und in der Türkei selbst zum Vorschein gekommen wären. Hier lassen sie sich nicht selten in demselben Besitz bis in das vorige



5. Teppich im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

und selbst in das XVII Jahrhundert zurückverfolgen, während in Persien Teppiche dieser Art sich nicht finden sollen und im Handel jedenfalls von dort nicht nach Europa gekommen sind. Dies hat während der Wiener Teppichausstellung, in welcher Dutzende solcher Teppiche, zum Teil von grofser Schönheit (im Besitz des Kaiserlichen Hauses, von Fürst Johann Liechtenstein, Baron Nathaniel Rothschild, Fürst Schwarzenberg u. a.) zur Schau gestellt waren, zu der Annahme geführt, dass der Fabrikationsort dieser Teppiche in Konstantinopel selbst oder in der Nähe der Hauptstadt zu suchen sei, wo gleichzeitig eine sehr entwickelte Seiden- und Fayenceindustrie in Blüte gewesen wäre. Es scheint mir jedoch wahrscheinlicher, dass diese Industrien, speziell jene Teppichfabrikation, auf asiatischer Seite ihre Stätte hatten, wo sie seit alter Zeit nachweisbar

sind, als dass sie in Konstantinopel selbst oder in einer anderen Gegend der europäischen Türkei heimisch gewesen sein sollten.

Auf Gemälden weifs ich Teppiche dieser Gattung mit Sicherheit nicht nachzuweisen. Es erklärt sich dies wieder daraus, dass der hohe Preis dieser kostbaren Stücke, die nur als Geschenke an europäische Fürsten oder hochgestellte Personen, gelegentlich auch an den Papst und seine Nepoten [1]) gelangten, weit über die Mittel der Künstler und der Kreise, in denen dieselben verkehrten, hinausging.

Durch ihr häufiges Vorkommen in denselben Gegenden, namentlich in Siebenbürgen, Ungarn und der Türkei, lässt sich die Entstehung von ein paar anderen Gattungen kleinerer Teppiche, die regelmäfsig in Wolle ausgeführt sind, mit grofser Wahrscheinlichkeit in dieselbe Gegend verweisen, nach Kleinasien oder der europäischen Türkei. Es sind dies die Blumenteppiche mit den Vasen und die Gebetteppiche mit dem offenen Säulenthor in der Mitte. Jener Vasenteppich (wenn ich ihn nach der charakteristischen Figur seines Dekors, die sonst meines Wissens nie in alten Teppichen vorkommt, so benennen darf, vergl. Abb. 5) hat eine besonders typische Zeichnung. Vom Innenfeld sind die Ecken selbständig behandelt und mit grofsen stilisierten Blütenranken geschmückt, während in der Mitte aus einer schön geformten Henkelvase, die an jeder Langseite zwischen den Eckfiguren steht (in späteren Stücken fehlen die Vasen häufig), magere Ranken mit eckig gezeichneten Blüten und Blättern herauswachsen, welche das Innere bedecken. Die Borte zeigt in kleinen länglichen Feldern je eine grofse fein stilisierte Blume mit zierlichen Ausläufern. Die Farben dieser Teppiche sind regelmäfsig rein und kräftig. Die Zeit ihrer Entstehung lässt sich aus den Bildern, namentlich holländischen Bildern, bestimmen, in denen sie häufig vorkommen; so bei Th. de Keyser, C. de Vos, P. Codde, C. Netscher, Jan Vercolje, A. de Snaphaan u. a., ausnahmsweise auch bei späteren Italienern, wie B. Castiglione. Das jüngste Bild, auf dem ich einen solchen Teppich abgebildet sah, ist das grofse Porträt der Kaiserin Maria Theresia im Belvedere zu Wien. Danach fällt die Entstehung dieser Gattung von Teppichen ungefähr zwischen den Anfang des XVII und die Mitte des XVIII Jahrhunderts. Da die Holländer gerade in dieser Zeit mit der Küste von Kleinasien und mit der europäischen Türkei in lebhaftem Handelsverkehr standen, so ist das häufige Vorkommen derselben sowohl in holländischen Bildern wie andererseits in den Kirchen von Siebenbürgen und Ungarn aus der Entstehung dieser Teppiche in jener Gegend leicht zu erklären. Doch kommen gelegentlich auch im italienischen und im deutschen Kunsthandel Teppiche dieser Art vor, die aus Kirchen in Italien, Polen und Süddeutschland herzustammen pflegen.

Die Gebetteppiche zählen im Allgemeinen zu den jüngsten Produkten der älteren Teppichweberei des Ostens. Freilich giebt es solche schon aus dem Anfange des XVII Jahrhunderts; ein schönes Beispiel bietet der Teppich im Münchener National-Museum, der nebenstehend abgebildet ist (Abb. 6); ja selbst im XVI Jahrhundert kommen sie schon vor, wie ein Teppich im Besitz von Herrn von Angeli in Wien und ein kleiner weifser Gebetteppich derselben Münchener Sammlung beweist, der die gleiche Borte wie ein paar später zu nennende Teppiche zeigt. Aber diese Ausnahmen sind sehr selten, weitaus die Mehrzahl der Gebetteppiche ist im vorigen Jahrhundert entstanden oder fast ganz modern. Die älteren Stücke zeigen regel-

[1]) Im Palazzo Barberini befanden sich bis vor Kurzem eine Anzahl solcher Teppiche, die als Geschenke des Sultans an Papst Urban VIII gekommen sein sollen. Andere bei den Corsini, Colonna und in anderen römischen Familien.

mäfsig in rotem Innenfeld einen offenen über schlanken Säulen stehenden Thorbogen von Hufeisenform (offenbar eine Darstellung der Gebetnische, des »Mihrab«),



6. Gebetteppich im National-Museum zu München.

in dem von oben in der Regel eine Ampel mit Blumen herabhängt; in den Zwickeln sind auf hellem Grunde zierliche Blütenranken angebracht, und die Borte

pflegt mit Rankenwerk von stilisierten Blüten und Blättern dekoriert zu sein. Allmälig wird diese Zeichnung verflaut und karikiert: die Ampel wird eine Kaffeekanne und hängt nicht selten verkehrt, die Säulen stehen auf ähnlichen Kannen oder fallen ganz fort, der Bogen schrumpft in einen spitzen Winkel zusammen, die Borte verwandelt sich in eine ganze Reihe schmaler Streifen mit kleinen Streublumen und die Blüten und Blätter werden bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Damit stehen wir schon in der modernen Teppichfabrikation des Orients, welche ohne Verständnis, aus alter Gewöhnung die hergebrachten Muster nachahmte, deren Charakter und Bedeutung schon bis zur Unkenntlichkeit entstellt waren, als in neuester Zeit die Anregung vom Occident europäische Muster nach dem Osten brachte und durch Verpflanzung der Muster der einen Provinz nach der anderen dem Rest altehrwürdiger Tradition vollständig den Garaus zu machen begann.

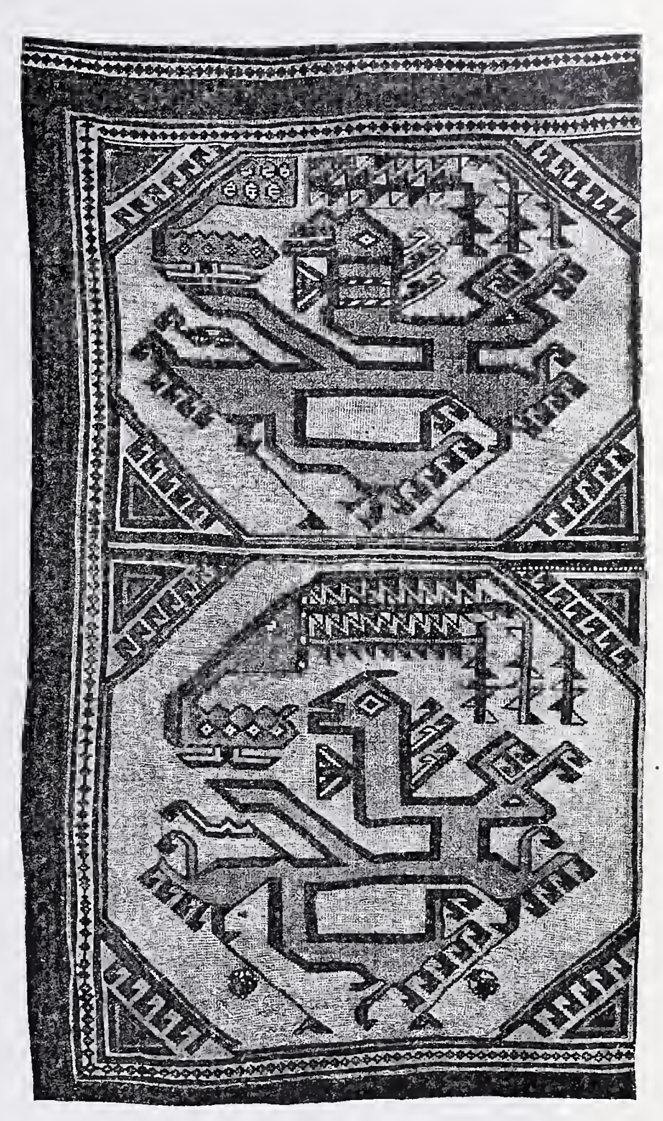
Diese Gebetteppiche, die zwar in Bildern selten vorkommen, aber ebenso häufig wie die »Vasenteppiche« in der Türkei, Siebenbürgen und Ungarn sich finden, sind danach sehr wahrscheinlich meist in der europäischen Türkei entstanden.

Jener grofsen Gattung von Teppichen mit Tierdarstellungen, wie wir sie bisher kennen gelernt haben, steht eine Klasse von Teppichen gegenüber, in denen gleichfalls Tiere als Dekoration angebracht sind, ja sogar das wesentlichste Element derselben bilden, aber in einer von dem Dekor jener Gewebe grundverschiedenen Weise. Nur ganz vereinzelte Originale dieser Art sind auf uns gekommen; auch die Zahl der Gemälde, auf denen sie angebracht sind, ist eine sehr beschränkte. Da meines Wissens auf diese Klasse von Teppichen die Aufmerksamkeit noch von keiner Seite gelenkt worden ist, so scheint es mir Pflicht, hier etwas näher darauf einzugehen. Statt des grofsen einheitlichen Musters in jenen zuerst beschriebenen Teppichen, finden wir hier eine Reihe kleinerer Felder vereinigt, in denen in regelmäfsiger Wiederkehr je ein oder zwei Tiere dargestellt sind; diese sind streng stilisiert und zuweilen so barbarisch gezeichnet, dass sie kaum als solche zu erkennen oder in ihrer Art zu bestimmen sind. Der reiche blumige Grund, in welchen dort die Tierdarstellungen verwebt sind, fehlt hier entweder ganz oder ist sehr eingeschränkt; die Tiere heben sich scharf auf einfarbigem, ungemustertem Grunde ab, auf dem höchstens vereinzelte eckige Blümchen oder Ornamente zur Füllung angebracht sind. Statt der breiten, reichen Bordüre finden wir hier nur eine schmale Borte mit magerem und streng stilisiertem Rankenwerk, Bandornament oder kurzen, dekorativ angeordneten und sich wiederholenden Inschriften; auch fehlt meist der Abschluss durch einen trennenden Streifen nach innen und aufsen. Die einzelnen Felder dieser Teppiche sind unter sich durch Streifen von ähnlichem Dekor aus dürftigen geometrischen Figuren oder dürrem ganz eckig gebildetem Pflanzengewinde getrennt. Die Farben sind kräftige Lokalfarben; der Grund ist vorwiegend gelb, seltener weifs, rot oder schwarz.

Alle diese Eigenschaften geben diesen Teppichen einen aufserordentlich herben und primitiven, gelegentlich selbst barbarischen Charakter. Die Annahme, dass wir darin eine Verwilderung jener im XVI Jahrhundert entstandenen Teppiche mit Tierdarstellungen zu sehen hätten, wird nicht nur ausgeschlossen durch das Vorkommen solcher Teppiche auf Bildern des XIV und vom Anfange des XV Jahrhunderts (während sie später sich nie mehr auf Bildern finden): auch der Typus, die Zeichnung und Stilisierung sind grundverschieden und lassen auf eine wesentlich frühere Zeit schliefsen. Dies beweist auch das Vorkommen einiger ähnlich disponierten Tier-

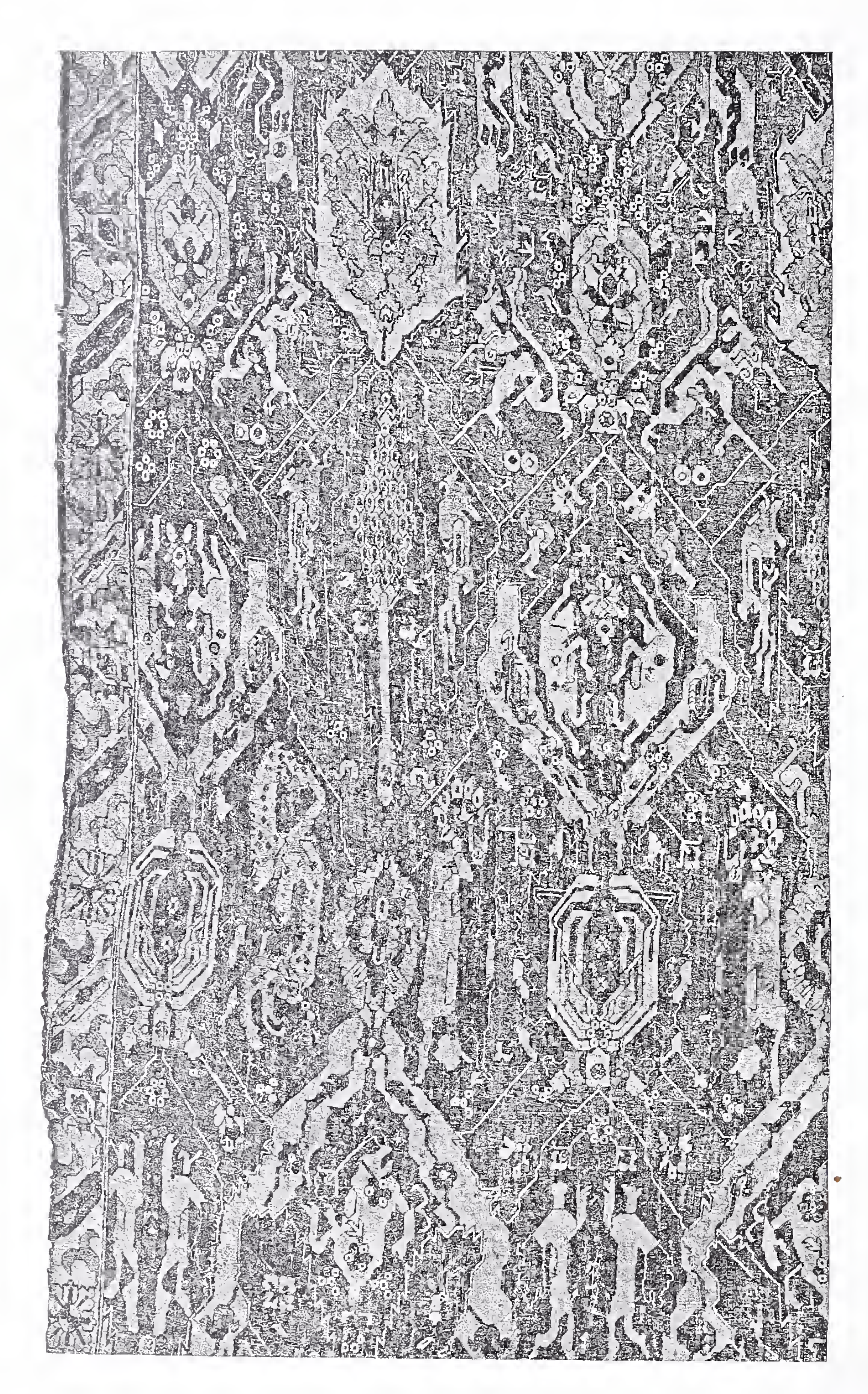
teppiche aus der Zeit von Schah Abbas. Ein prachtvolles Stück im Besitz von Adolph Thiem in Berlin (abgebildet in Robinsons »Eastern Carpets« Taf. 3) zeigt abwechselnd Felder mit dem Kampf zwischen dem Drachen und dem Phönix auf blumigem Grunde und kleinere, abweichend geformte Felder mit Blumengewinden. Ein ähnlicher Teppich im Besitz der Gräfin Clam Gallas (Wiener Ausstellung, No. 380) hat abwechselnd ein Pfauen- und ein Fasanenpaar in den Feldern.

Auch in diesen mittelalterlichen Teppichen kommen unter den Tieren, welche wir auf ihnen dargestellt finden, einige deutlich als chinesische Fabelwesen kenntliche vor. Während dieselben in der späteren Zeit sich aus der Vorliebe der Perser für die chinesische Kunst erklären lassen, sind sie hier, trotz ihrer barbarischen Zeichnung, deutlich als chinesische Wappentiere charakterisiert: der aufrecht stehende Drache (in ein paar Teppichen bei Th. Graf und in meinem Besitz) und der Drache im Kampf mit dem Phönix (in einem Teppich des Berliner Kunstgewerbe-Museums sowie auf einem Fresko des Hospitals zu Siena) sind rohe Nachbildungen des Wappens der Mingkaiser. Die naheliegende Annahme, dass hier chinesische oder mongolische Arbeiten vorlägen, wird dadurch zurückgewiesen, dass diese geheiligten chinesischen Tiere völlig unverstanden wiedergegeben sind und dass sie auch nur ausnahmsweise, neben Tieren verschiedenster Art und vermischt mit solchen vorkommen, die ohne jede Beziehung zu China und vielmehr von echt sarazenischem Charakter sind.



7. Teppich mit Ming-Wappen, im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Die wenigen erhaltenen Teppiche dieser Art zeigen sämtlich jene Einflüsse von China. Einer derselben im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, der in Rom erworben wurde (Abb. 7, aus einer Kirche in Mittelitalien stammend), ist klein; die beiden Felder, die er jetzt noch aufweist — da die Borte an der einen Schmalseite fehlt,



8. Altorientalischer Tierteppich im Besitz von Th. Graf, Wien.

ist es wahrscheinlich, dass der Teppich ursprünglich ein Feld mehr enthielt — haben dasselbe Muster: den Drachen im Kampfe mit dem Phönix, freilich in sehr barbarischer, karikierter Zeichnung; die Einrahmung der achteckigen Felder und die schmale Borte zeigen einfache geometrische und eckige, ganz erstarrte Pflanzenmuster. Die Farben sind ebenso einfach und derb: der Grund ist ein kräftiges Gelb, die Tiere sind blau und rot, die Borte hat rotes Ornament auf schwarzem Grunde.[1])

Ein glücklicher Zufall hat uns gerade diesen Teppich, der als Original völlig allein steht, in einer alten Abbildung erhalten, welche den Anhalt zur Bestimmung der Zeit seiner Entstehung giebt. Dieselbe findet sich auf dem Fresko der »Hochzeit der Findlinge« von Domenico di Bartolo im Spedale della Scala zu Siena, das zwischen 1440 und 1444 entstanden ist. Das Muster ist fast das gleiche, erscheint in derselben rohen Weise stilisiert und hat in den Ecken ganz ähnliche noch mehr verwilderte Ornamente; nur war dieser Teppich weit gröfser und hatte eine breitere Borte und breitere Einrahmungen der einzelnen Felder.[2])

Ein paar andere sehr umfangreiche Teppiche zeigen den aufrecht stehenden Drachen abwechselnd mit anderen Tieren; der eine, im Orient erworben, ist im Besitz von Th. Graf in Wien (Abbildung 8; Katalog der Wiener Ausstellung No. 303), der andere befindet sich in meinem Besitz. In letzterem, der aus einer Kirche in der Nähe von Venedig stammt, wechseln Streifen von Feldern, welche den Drachen enthalten, mit solchen, die ein paar laufende Hasen (wie es scheint) mit einem Baume zwischen sich wiedergeben; in ersterem sind laufende Stiere, Panther, Hasen und andere Tiere (jedesmal paarweise) neben dem Drachen dargestellt. Charakteristisch ist für beide Teppiche, dass, wechselnd mit den Feldern mit Tieren, Felder mit einzelnen grofsen Blüten vorkommen, und dass Pflanzenranken die Einrahmung derselben wie den Dekor der schmalen Borte bilden. Diese Ranken mit ihren eckigen Blättern und Blüten haben so auffallende Verwandtschaft mit arabischer Schrift, dass sie es nahe legen, hier jene in der frühsarazenischen Kunst beliebten kryptogrammatischen Rätsel zu suchen. Professor Karabacek behauptet nun in der That, in dem Grafschen Teppich eine Inschrift zu entdecken, die nach seiner Lesung dieses Stück in das XIII Jahrhundert und nach Nordsyrien versetzen würde. Von anderer Seite (durch A. Riegl in den Mitteilungen des K. K. Österreichischen Museums 1891, S. 405) ist diese Datierung aus rein stilkritischen Gründen angefochten und die Entstehung der beiden Teppiche in eine verhältnismäfsig neue Zeit und an die Grenze von China versetzt worden. Was für diese Ansicht spricht, wenn es auch vom Urheber derselben nicht geltend gemacht wird, ist der Umstand, dass sich in der That verhältnismäfsig moderne Teppiche mit ganz verwandtem Muster finden (ein solcher u. A. im Kunstgewerbe-Museum in Berlin); ja es giebt ganz moderne Kelims, welche das alte Muster

[1]) A. Riegl giebt in seinen »Altorientalischen Teppichen« (S. 32) die Abbildung eines norwegischen Wirkteppichs, welcher einer kürzlich erschienenen Publikation über altnorwegische Teppichmuster entlehnt ist. Dieser Teppich zeigt sich der oben beschriebenen altorientalischen Knüpfarbeit so nahe verwandt, zeigt in Anordnung und Dekor bis in die einzelnen Details so stark orientalische Motive, dass derselbe nur als Nachbildung eines echt orientalischen Knüpfteppichs des XIII oder XIV Jahrhunderts angesehen werden kann. Die Beutezüge norwegischer Seeräuber bis an die Ostküsten des Mittelmeeres können sehr wohl sarazenische Waren nach Norwegen gebracht haben.

[2]) Hier kommt schon das zinnenartige Muster vor, welches, wie oben erwähnt, regelmäfsig die Borte der sogenannten Polenteppiche schmückt.

in merkwürdiger Treue wiedergeben. Aber derartige neuere Wiederholungen finden sich von ganz verschiedenen alten Mustern; zeigt doch auch Vorderasien, wenn auch anscheinend erst in neuerer Zeit, das Bestreben des Archaisierens, welches in Ostasien seit Jahrhunderten schon an der Tagesordnung ist. Als Nachahmungen verraten sich diese Teppiche regelmäfsig durch die Beimischung moderner Elemente, namentlich in der Einrahmung. Dies ist auch bei jenem Teppich im Berliner Kunstgewerbe-Museum und einigen ähnlichen Stücken der Fall, während die beiden oben beschriebenen Teppiche gerade in ihrer eigentümlichen Borte ihr Alter mit Sicherheit dokumentieren. Fehlt bei ihnen doch sogar noch die schmale Einrahmung, welche jede Teppichborte seit dem Ende des XV Jahrhunderts an beiden Seiten regelmäfsig aufweist.

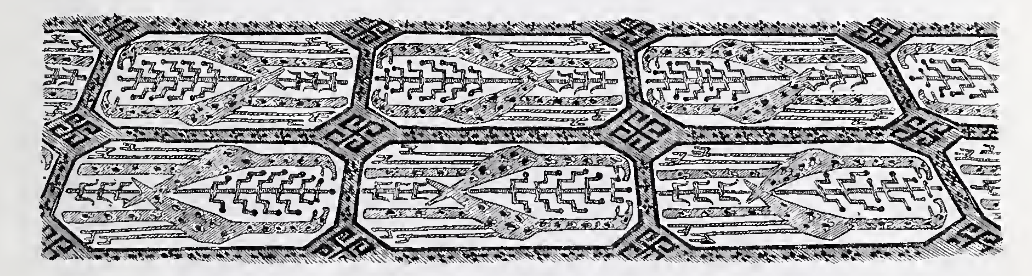
Dass diese verschiedenen Teppiche schon in so früher Zeit nach Italien kamen, macht ihre Entstehung an der Grenze von China, die Alois Riegl annimmt, sehr unwahrscheinlich: zu Timurs Zeiten waren die Handelsverbindungen Italiens mit den furchtbar verwüsteten Provinzen Centralasiens in empfindlicher Weise gestört: auch hätte der Transport so derber und gewöhnlicher, und obenein schwerwiegender Teppiche auf dem weiten Landwege sich wahrlich nicht gelohnt. Das Vorkommen jener chinesischen Tiere lässt sich aber auch auf Teppichen, die in Vorderasien entstanden, recht wohl erklären, da die Beziehungen zwischen China und Persien und dadurch auch mit dem übrigen Vorderasien sehr alte sind; schon zu Marco Polo's Zeiten gingen Perser als Kaufleute durch ganz China und die Eroberungszüge von Dschingischan und Timur brachten in Asien auch die Kunst des Ostens mit der des Westens in Berührung.

Auf diese wenigen Teppiche beschränken sich die Originale mit Darstellungen von Tieren, die mir bisher aus dieser frühen Zeit bekannt geworden sind. Doch sind wir zum Glück zur Beurteilung der mittelalterlichen Knüpfarbeit in Vorderasien keineswegs auf sie allein angewiesen: ähnliche Teppiche finden sich noch auf einer Reihe von Bildern aus dem Anfange des XV und aus dem XIV Jahrhundert, ja noch aus dem Ende des XIII Jahrhunderts; und diese bestätigen unsere frühe Datierung jener Originale.

Zunächst bietet ein Teppich auf Fra Angelico's grofsem Madonnenbilde mit den Heiligen Cosmas und Damianus in der Akademie zu Florenz, das 1438 gemalt wurde, ein Beispiel ganz verwilderter Tierdarstellung, woneben der Grafsche Teppich noch naturalistich und gemäfsigt genannt werden darf: in den einzelnen Feldern stehen je zwei und zwei Tiere über einander, darunter kaum eines, das mit Sicherheit zu bestimmen wäre; kleine Sterne, Zickzacklinien und ähnliche einfache Ornamente umrahmen die Felder, während die schmale Borte mit Rosetten geschmückt ist. Ähnliche rohe Tierdarstellungen, je ein Tier in jedem Felde, zeigt ein Teppich auf der »Verlobung der Maria« von einem unbekannten Sienesen aus dem Anfange des XV Jahrhunderts, in der National Gallery zu London (No. 1317), in dessen Borte kufische Schrift in ornamentaler Verwendung angebracht ist. Ein ähnlicher Teppich findet sich auch auf dem etwa gleichzeitigen (irrtümlich dem Pisanello zugeschriebenen) Bilde des Giovanni di Paolo in der Galerie Doria zu Rom.

Die Bilder des Trecento geben gleichfalls Teppiche von grofser Einfachheit und strenger Stilisierung der Tiere, aber doch nicht von solcher Roheit, wie jene Teppiche in den Gemälden vom Anfange des Quattrocento. Wie auf den Stoffen dieser Zeit, so sind auch in den Teppichen die dargestellten Tiere zumeist Vögel;

ja, soweit dieselben sicher erkennbar[1]), sind mir überhaupt nur Teppiche mit Darstellungen von Vögeln bekannt. Sie sind unter einander sehr verwandt: in achtseitigen oder vierseitigen Feldern von kräftiger Farbe ist ein einzelner oder sind zwei sich gegenüberstehende Vögel stehend abgebildet; im Nachbarfelde pflegt der Vogel die umgekehrte Stellung zu haben und auch die Farben sind hier gewechselt; die schmalen Umrahmungen und selbst die Borten sind meist ganz schmucklos, nur auf den Kreuzungspunkten findet sich regelmäfsig ein kleines eckiges Ornament und ähnliche kleine Verzierungen sind im Körper der Tiere angebracht; die Farben sind meist gelb und blau oder gelb und rot neben weifs und schwarz. In einem dieser Bilder, der »Verlobung der Maria«, von dem Sienesen Nic. di Buonaccorso in der National Gallery zu London (No. 1109, um 1380 gemalt), stehen sehr steife Vögel (Hähne, wie es scheint) von gelber oder roter Farbe auf rotem oder gelbem Grunde sich gegenüber. Ein ähnlicher Teppich findet sich in einem dem Lippo Memmi zugeschriebenen Madonnenbilde der Berliner Galerie (No. 1072 vergl. Abb. 9), das um das Jahr 1350 gemalt ist: In jedem Felde stehen sich je zwei storchartige Vögel gegenüber, welche zwischen sich einen stilisierten Baum haben; die Umrahmung der Felder und die Bordüre enthalten magere Pflanzenornamente. Zwei oder drei Jahrzehnte früher noch



9. Nachbildung eines Teppichs auf einem Bilde der Berliner Galerie.

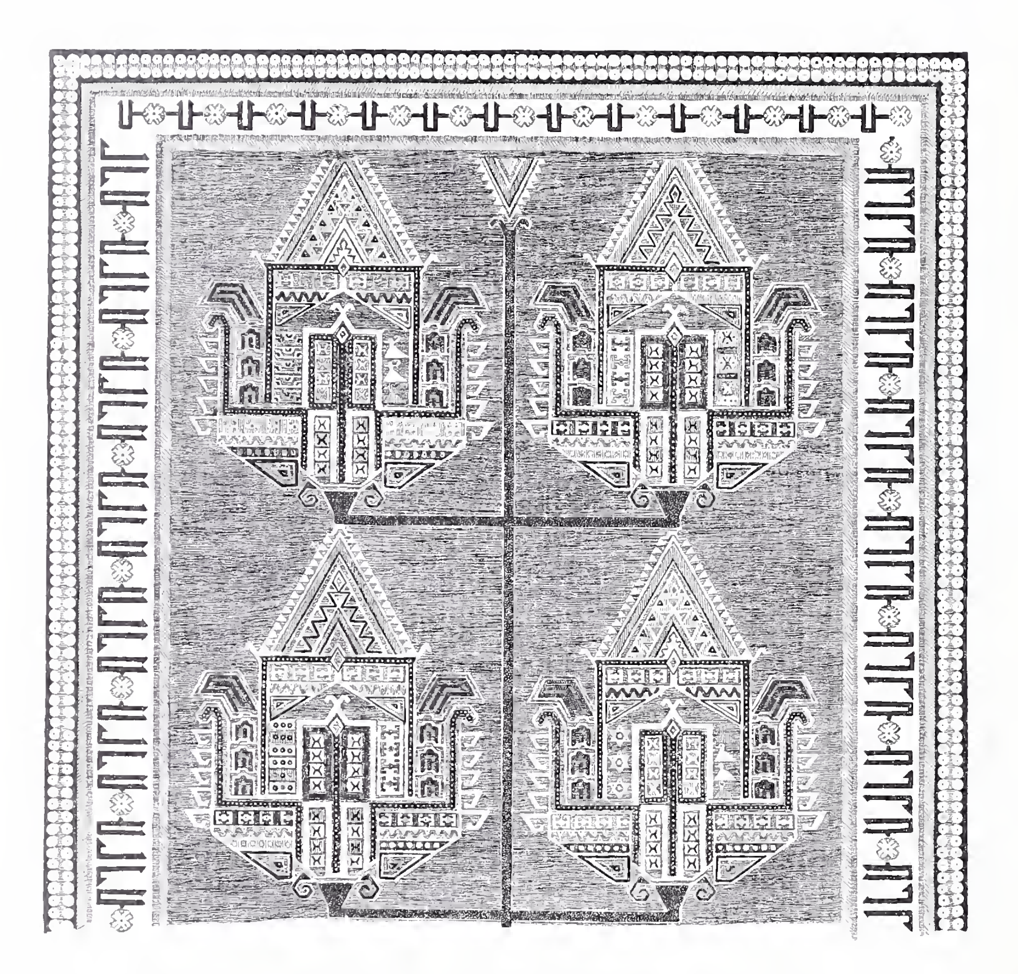
ist das grofse Gemälde mit dem hl. Ludwig von Toulouse von Simone Martini in S. Lorenzo zu Neapel entstanden, in welchem regelmäfsig ein Doppeladler in allen Feldern wiederkehrt. Denselben Schmuck hat auch ein Teppich auf Giotto's Triptychon in der Sakristei von St. Peter zu Rom, das in das Ende des XIII Jahrhunderts zurückgeht. Ein Tierteppich ähnlicher Art ist auch auf dem Heiligenbilde der Ssma. Annunziata zu Florenz abgebildet; aber da dieses Verkündigungsbild als Kultgegenstand nicht sichtbar ist und die zahlreichen Kopien desselben nur oberflächliche sind, ist eine nähere Beschreibung dieses Teppichs nicht möglich.

Wenn wir uns die meist sehr verkleinerten Nachbildungen auf diesen Bildern in die wirkliche Gröfse der Teppiche übersetzen, so erhalten wir von den Mustern derselben einen auffallend leeren und nüchternen Eindruck. Aber wir haben sie auch keineswegs als genaue Nachbildungen der Originale anzusehen: wie in der Wiedergabe aller Details, namentlich aller Nebensachen, so haben die Trecentisten auch hier gewissermafsen nur ein abgekürztes Bild geben wollen, indem sie kleineres Beiwerk, wie die Muster der Borten und Einrahmungen, das kleine Füllwerk der Felder und die Detailzeichnung im Körper der Tiere fortliefsen oder nur oberflächlich andeuteten. Jedes Bauwerk, jedes Möbel der Zeit, die Muster der Stoffe und Werke

[1]) In den Fresken, namentlich in denen des Giotto zu Assisi scheinen Teppiche dargestellt zu sein, die aber bis zur Unkenntlichkeit durch Restauration entstellt sind.

der Kleinkunst, die auf Bildern von Giotto und seinen Nachfolgern vorkommen, erscheinen neben den Originalen nur wie abgekürzte hieroglyphische Zeichen. Dasselbe haben wir also zweifellos auch für die orientalischen Teppiche anzunehmen, die wir auf ihren Bildern finden.

Das Fehlen jener Details entzieht uns diese Teppiche aber leider einer näheren Beurteilung in Bezug auf ihr Verhältnis zu anderen Zweigen der sarazenischen Kunst dieser Zeit. Für die Frage der Herkunft müssen wir uns ganz im Allgemeinen auf



10. Altertümlicher Teppich im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

die Annahme beschränken, dass diese Teppiche aus den dem italienischen Handel damals zugänglichen Gegenden Vorderasiens [1]) gekommen sein werden und zwar sehr wahrscheinlich aus solchen, die nicht sehr weit ab vom Meere lagen; denn der Transport solcher schweren, verhältnismäfsig doch wenig wertvollen Wollenteppiche hätte sich auf weite Strecken nicht gelohnt. Die Schriftsteller des XIII und XIV Jahrhunderts, die leider nur ganz ausnahmsweise und flüchtig der Teppiche Erwähnung

[1]) Also Kleinasien und Armenien, da Syrien fast ganz verschlossen war.

thun, nennen gerade Kleinasien als Heimat blühender Teppichweberei und sprechen von der Ausfuhr der Teppiche aus Kleinasien nach Italien. So sagt Marco Polo von dieser Industrie im Innern von Kleinasien (Turcomenien, dem alten Seldschuckenreich): »quivi si fanno i sovrani tappeti del mondo e a più bel colore«. Er nennt hier, was sehr bemerkenswert, ausdrücklich die Armenier und Griechen in den Städten als Verfertiger jener »herrlichen Teppiche«. Dass dieselben in ähnlicher Weise, wie die Abbildungen auf den Bildern der Trecentisten andeuten, mit Tieren dekoriert waren, dafür spricht die bei den Sammet- und Seidenstoffen Vorderasiens wiederholt von Marco Polo gemachte Bemerkung, dass sie »a bestie e a uccelli« gearbeitet seien.

Wie reich wir uns die Details in diesen Teppichen des XIII und XIV Jahrhunderts gelegentlich zu denken haben, dafür giebt uns ein sehr merkwürdiger Teppich des Berliner Kunstgewerbe-Museums (Abb. 10) ein noch besseres Bild als die oben beschriebenen Teppiche im Besitz von Th. Graf u. a. In München, wo ich ihn vor acht Jahren erwarb, wurde mir derselbe als aus einer Kirche in Tirol stammend bezeichnet. Die Form dieses (nicht vollständig erhaltenen) Teppichs ist eine sehr gestreckte; die Länge desselben betrug ursprünglich mindestens das Vierfache der Breite; die Farbe des Grundes ist weifs, die der Borte ein mattes Blau, auch die Farben des Musters sind wenig kräftig. Das Muster soll offenbar einen Baum darstellen: an magerem geraden Stamme, der mehr einem Faden gleicht, setzen rechtwinklig kurze ebenso dünne Arme an, welche grofse Blüten tragen. Diese sind von sehr merkwürdiger Bildung: die Mitte zeigt ein geschlossenes Thor, welches von einer Pyramide (wohl in ungeschickter Nachbildung der Kuppel) überragt wird; an den Seiten setzt sich henkelartig je ein eckig gebildetes, streng stilisiertes Blatt daran; im Innern sind diese Figuren mit allerlei ganz kleinen Vögeln, Sternen, Zickzacklinien und ähnlichen Verzierungen ausgefüllt. Aufsen an den Blättern finden sich die eckigen Haken, welche auch der Teppich mit dem Ming-Wappen (Abb. 7) aufweist, und die so häufig in Teppichen des XV Jahrhunderts, aber fast ebenso oft in gleicher Form noch in den modernen Nomadenteppichen vorkommen. Die schmale Borte besteht aus kufischer Schrift, welche die Worte »la il al« (offenbar als Anfang des bekannten Spruches: Gott ist grofs und Mahomed sein Prophet) ringsum wiederholt. Diese Schrift giebt uns aber leider keinerlei Anhalt für eine Zeitbestimmung dieses bisher ganz allein stehenden Stückes, für welches auch in den Nachbildungen auf Bildern noch keine Analogie gefunden ist. Muster und Technik lassen jedoch auf eine sehr frühe Zeit schliefsen. Ersteres hat noch auffallende Verwandtschaft mit sassanidischen Mustern, namentlich mit dem bekannten gobelinartig gewebten Stoff im Domschatz zu Halberstadt; und die Technik ist eine bisher in keinem zweiten Teppich nachweisbare Art der Knüpfarbeit. Die Wollfäden sind nämlich nicht, wie sonst, über einander auf ein und demselben Kettfaden geknüpft, sondern sie springen von einem zum anderen Kettfaden über. Dadurch bleibt in der Kette immer ein Feld leer, was die Benutzung feiner Wollfäden zulässt und daher nicht nur eine schärfere Zeichnung ermöglicht, sondern auch die Ausführung der eckigen Muster erleichtert. Wir gehen nach alle dem gewiss nicht irre, wenn wir diesen Teppich als das älteste erhaltene Stück orientalischer Knüpfarbeit in Anspruch nehmen; dass er weitaus das altertümlichste uns bisher bekannte Muster darbietet, daran kann wohl kein Zweifel sein.

(Schluss folgt.)

DER HOCHZEITSBECHER DR. MARTIN LUTHERS

VON JULIUS LESSING

Im Besitze der königlichen Universität Greifswald befindet sich ein silberner Pokal, welcher ein ungewöhnliches Interesse beansprucht. Es ist der Becher, welchen nach Inschrift und Überlieferung die Universität Wittenberg 1525 Dr. Martin Luther als Geschenk zu seiner Vermählung überreicht hat.

Auf dem Rande der Fufsplatte ist die Inschrift eingegraben, welche einen der wichtigsten Akte in der Entwickelung des protestantischen Lebens von Seiten der Luther zunächst stehenden Körperschaft begleitet:

> Die löbliche Universitet der Churf. Statt Wittenberg verehret dieses Brautgeschencke H. D. Martino Luthern und seiner Jungfrauw Kethe von Bore. Anno 1525. Die Martis post festum Johannis Babtistae.

Diese Inschrift giebt sich nicht etwa als eine nachträgliche Bezeichnung, sondern als die Widmungsinschrift, mit welcher der Becher seiner Zeit überreicht ist. Man wird zunächst eine solche Inschrift nicht ohne Vorsicht hinnehmen. In einer Zeit, welche im Übrigen den Dienst der Reliquien abgestreift hatte, im XVII und XVIII Jahrhundert, standen die Stücke aus dem Besitze der grofsen Männer der Nation so sehr in Ehren, dass man gerne als echt zu beweisen suchte, was man zu besitzen vermeinte. Gerade Reliquien Luthers giebt es in bedenklicher Zahl, vor Allem Trauringe an verschiedenen Orten und alle durch Inschriften geheiligt. Über das vorige Jahrhundert hinaus läfst sich der Becher nicht zurückverfolgen und so wird ernsthafte Prüfung zur besonderen Pflicht.

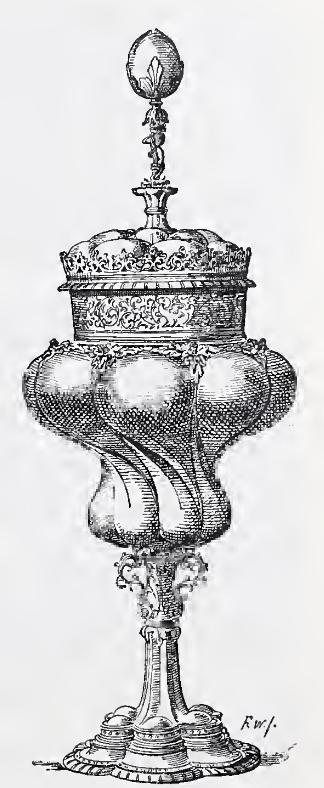
Dass der Becher selbst eine Arbeit des XVI Jahrhunderts ist, steht aufser Frage. Die Form der Inschrift scheint mir keinen ernstlichen Anstofs zu geben. Die Haltung der Buchstaben ist nicht monumental, die Schreibung Babtistae scheint für eine Universität nicht zulässig, aber wir wissen, wie leichtfertig man im XVI Jahrhundert mit der Schreibweise umging, die eigentliche Arbeit besorgte der Graveur, der in diesem Falle den Sachsen nicht verleugnet.

Der Wortlaut der Inschrift scheint mir auch nicht bedenklich, man war zu jener Zeit durchaus geneigt, die Widmung ausführlich in das Geschenk einzugraben, die Becher des Lüneburger Ratssilberzeuges geben reichliche Beispiele.

Die Stelle der Inschrift an dem Rande des Fufses entspricht unseren Gewohnheiten nicht, erregt aber für jene Zeit kein Bedenken. An einem Lüneburger Becher steht eine lange Widmungsinschrift sogar unter dem Fufse.

Die Gestalt und die Art der Beschaffung des Bechers machen es erklärlich, dass man diese einzige Stelle wählte, welche den Raum für eine Inschrift bot.

Überdies hatte man nicht lange Zeit zur Überlegung und wahrscheinlich keine grofse Auswahl. Luther hatte ohne weitere Ankündigung seine Ehe am 13. Juni geschlossen, am 14. Juni wurde es in Wittenberg bekannt und Luther erhielt noch an demselben Tage vom Stadtrat von Wittenberg einen Ehrenwein von 14 Kannen. Bis zum 27. Juni, dem in der Inschrift bezeichneten Tage, verblieb Katharina noch im Hause Reichenbach, erst dann erfolgte das öffentliche Hochzeitsfest, »eine kleine Freude und Heimfahrt«, wie Luther es in einem Einladungsschreiben nennt. An diesem Tage erhielt Luther von der Stadt Wittenberg als Geschenk ein Fass Eimbecker Bier und eine Geldsumme, vom Kurfürsten erbat er sich Wildpret zum Festschmause. In diesem Rahmen erscheint der Pokal als Gabe der Universität als die natürliche Ergänzung. Aber es bedarf einer solchen Veranschaulichung nicht; in jener Zeit war ein Pokal die bevorzugte, ja fast die ausschliefsliche Form eines Ehrengeschenkes innerhalb bürgerlicher Kreise; dem jungen Ehemann, der einen Hausstand gründet, gebührt dieses Zeichen der Hausherrenwürde vor Allen.



Pokal aus dem Besitz Martin Luthers.

Wie gebräuchlich es ist, beweist wohl am Besten die Einladung Luthers an Dr. Wenzel Link zu eben diesem Feste, in welcher Luther den Gast ausdrücklich von der Pflicht entbindet, ihm einen Becher zu schenken »nolo prorsus scyphum aut quicquam afferas«.

Sicherlich hat Luther bei dieser Gelegenheit mehr als einen Becher erhalten. Als er zwei Jahre später, 1527, schwer erkrankte, schreibt er seiner Frau, »die silbernen Becher ausgenommen weifst Du dass wir sonst nichts haben«. Wir sehen hierin, wie diese Geschenke an Silber zugleich einen Geldwert, einen Notgroschen darstellen, 1527 hat Luther drei Pokale für 50 Gulden verpfändet, später einmal schenkt er einem Studenten, der ihn um Unterstützung angeht, einen silbernen Becher, der ihm vom Kurfürsten verehrt ist und in seinem Testamente verfügt er über »die Becher und Kleinodien als Ringe Ketten Schenkgroschen gülden und silbern, welche ungefährlich sollen bis 1000 fl. werth seyn«, als eine Art Baarschaft.

Dem entspricht es dann auch, dass in den Boden des Pokals das Gewicht eingraviert ist »wiget 84 lot«.

Der Becher ist ein Deckelpokal, 0,45 m hoch und 0,28 m weit, von Silber getrieben und durchweg vergoldet. In Silber sind nur, dem Farbenspiele zu Liebe, einige angeschraubte Blattrosetten stehen geblieben. Die Form steht, bis auf kleine Zugeständnisse an die in Deutschland nach 1520 auftauchende Renaissance, noch durchaus in der gotischen Überlieferung. Der eigentliche Becher ist in Buckeln getrieben, welche in zwei Reihen, jede von acht Buckeln, geordnet sind, die Buckel schiefsen mit langen Spitzen in die Gegenreihe hinein, in der Mitte ist der Körper in sich gedreht und dadurch eingeschnürt, ein vollendetes Bild jener »knorrechten« Becher, welche ohne ornamentale Zuthaten lediglich aus der Technik des Treibens heraus ihre Form entwickeln. In derselben rein konstruktiven Weise ist auch der

Deckel in Buckeln getrieben, deren Spitzen nach oben hin gebunden sind und einen schlanken Zweig emporschiefsen lassen. Die Krönung dieses Zweiges mit einem Granatapfel ist ebenfalls ein mittelalterliches Motiv.

Zu den gotischen Bechern gehört konstruktiv ein Fufs mit einem geriffelten Schaft, der sich nach unten zu einer Buckelreihe erweitert und in Passform abschliefst. Die einzige konstruktiv nicht recht entwickelte Stelle des sonst so ausgezeichneten Typus, ist die Verbindung des Schaftes mit dem Becher. In der reinen Gotik ist der Ansatz unvermittelt und wird durch einen Blattkranz gedeckt. Es ist charakteristisch, dass der erste Versuch, Renaissanceformen hineinzutragen, sich dieses schwachen Punktes bemächtigt. An unserem Becher finden wir hier ein Stück eines Balusterfufses mit einem Kranz von Akanthusblättern, und zwar ganz äufserlich dem gotischen Riffelfufs angesetzt. Es ist dies für die Zeit von 1520—30 besonders bezeichnend.

Renaissancemotive finden sich dann noch an dem oberen gravierten Rande. Zu bemerken ist die Höhe dieses Randes, welcher in der Gotik erheblich niedriger zu sein pflegt, in seiner jetzigen Höhe aber dem Becher eine wohlgefällige Schlankheit verleiht. Das gravierte Ornament, leichte Blütenranken mit Vögeln, scheint zunächst einer entwickelteren Stufe der Renaissance angehörig, aber es findet sich ganz verwandt in dem Musterbuch von Egenolf, welches 1527 oder spätestens 1533 entstanden ist. Dieser Rand ist die Stelle, wo man die Widmungsinschrift hätte erwarten sollen und wo sie an einem auf Bestellung gearbeiteten Becher auch gelegentlich zu finden ist. Diese Stelle war aber jedenfalls nicht frei, als man den Becher kaufte, sondern bereits mit der üblichen Gravierung geschmückt. Dementsprechend liegt die Gravierung unterhalb der Vergoldung, dagegen ist die Inschrift durch die bereits vorhandene Golddecke durchgegraben. Letzterer Umstand würde also als ein Verdachtsmoment für eine spätere Entstehung der Inschrift nicht anzuführen sein.

Für Beurteilung dieser Fragen ist der Umstand wichtig, dass der Becher nicht in Wittenberg, sondern in Augsburg gearbeitet ist, er trägt den Silberstempel dieser Stadt, den Pinienzapfen, und ein Meisterzeichen, das nicht ganz klar ausgeprägt ist, es scheint NL zu sein und ist bisher nicht bekannt.

Wir haben es also mit einem Becher zu thun, wie ihn die Goldschmiede von Nürnberg und Augsburg im Vorrat anfertigten, auf die Messen brachten und an die Wiederverkäufer der Städte abgaben, die keine hinreichend ausgebildete Silberschmiedekunst besafsen. Von Wittenberg sind bisher nur Arbeiten des XVII Jahrhunderts bekannt.

Dieser Becher ist also nicht für den besonderen Fall gearbeitet, sondern bezeichnet den Durchschnitt dessen, was man zu jener Zeit als ein wohlanständiges Geschenk bei vorkommender Gelegenheit ankaufte. Ein guter Stern hat es aber gewollt, dass dieser Becher ungewöhnlich hübsch ist. Auf der Münchener Ausstellung von 1876 stach er unter der grofsen Reihe gotischer, nach dem nämlichen Schema gebauter Becher vorteilhaft durch die Anmut seiner Verhältnisse und den schlanken leichten Aufbau hervor. Auch im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, wo er im Herbst 1891 ausgestellt war, behauptete er sich stattlich neben den dort in Originalen und Nachbildungen vereinigten Meisterwerken deutscher Goldschmiedekunst.

Bemerkenswert ist der Becher auch als Arbeit von Augsburg. In jener Periode war Nürnberg der vornehmlichste Lieferant für Deutschland und das übrige Europa, Augsburg tritt erst gegen Ende des XVI Jahrhunderts in den Vordergrund. Von

Augsburger Bechern deutscher Frührenaissance ist uns daher sehr wenig erhalten; auf der historischen Ausstellung von Augsburg 1886 war kein Stück. Zwei dem Lutherbecher zeitlich nahestehende Augsburger Becher befinden sich in der Schatzkammer des Kreml zu Moskau.

Der Becher bietet also in seinen wesentlichen Teilen kein Bedenken gegen eine Entstehung im Jahre 1525, entspricht vielmehr allen Anforderungen. Die Datierung der gebuckelten Becher ist allerdings nicht leicht, da sich diese auf technischer Grundlage erwachsene Form bis tief in das XVII Jahrhundert hinein erhält. Aber der Becher enthält doch Kennzeichen dafür, dass er gerade um 1525 in dem Übergang zum Renaissancestil entstanden ist; die völlig gotische Bildung des Fufses, der völlig gotische Blattkranz um den Deckel ist nach der angegebenen Zeit nicht mehr wahrscheinlich, wenigstens in Augsburg nicht, das an der Spitze der Renaissancebewegung einherschreitet.

Technische Einzelheiten an der Verbindungsstelle des Fufses zeigen, dass der Becher später einmal aufgearbeitet ist. Bei dieser Gelegenheit mögen die drei kleinen Bügel am Schafte des Fufses angesetzt sein. Vielleicht hatte der Becher ursprünglich am oberen Schluss des Fufses noch einen gotisierenden Blattkranz, der schadhaft geworden und nunmehr, um 1580, durch Bügel im Geschmack jener Zeit ersetzt wurde.

Ein noch späterer Zusatz ist eine silberne Luthermedaille in der inneren Seite des Deckels. An dieser Stelle pflegt sich immer eine Schmuckplatte zu befinden, als Abschluss der Schraube, welche die Deckelzierde festhält. Was hier ursprünglich gewesen, lässt sich nicht mehr bestimmen; gelegentlich ist es ein Wappen mit Widmungsinschrift, jedoch war hier schwerlich etwas von Bedeutung, sonst würde es der augenscheinlich pietätvolle Besitzer nicht gegen die Medaille, als einen bedeutungsvolleren Schmuck, ausgewechselt haben. Die Medaille selbst ist eine mittelmäfsige Arbeit von 1630.

Über die Schicksale des Bechers wissen wir nicht viel[1]). Zuerst erwähnt wird er 1704 im Besitz des Generalsuperintendenten Dr. Joh. Fr. Mayer in Hamburg. Durch Ziemsen a. a. O. ist festgestellt, dass eine spätere Mitteilung der Familie, nach welcher Mayer diesen Becher von der Stadt Hamburg als Geschenk erhalten habe, nicht begründet erscheint. In Mayers zahlreichen Schriften hat sich eine Erwähnung des Bechers bisher nicht finden lassen.

Nach Mayers Tode 1712 blieb der Becher in der Familie; bei den Mayerschen Erben sah und beschrieb ihn ausführlich Dr. H. von Balthasar 1752 in Greifswald. Wir erfahren durch ihn, dass Mayer zwei Lutherbecher besessen, einen kleineren silbernen, sodann diesen vergoldeten. Erst die »Mayerschen Erben« haben die Medaille eingefügt, ferner haben dieselben »den Knopf vom Deckel abgesondert und auf einer Stange noch etwas erhöht«. Hiernach würde man glauben müssen, dass ursprünglich der Granatapfel ohne den Zweig direkt auf dem Knaufe gesessen. Hier hat sich aber der Berichterstatter sicherlich geirrt. Dieser schlank hochschiefsende Zweig ist durchaus ein gotischer Typus und ist in den Formen von 1525 ausgeführt. Eine Verlängerung der Stange wird nötig gewesen sein, um die Medaille innen festzuschrauben, welche sich wegen ihrer Gröfse nicht so tief in die Wölbung hineinschiebt

---

[1]) Vergl.: Dr. Jac. Heinrich von Balthasars Mitteilungen in Dähnerts kritischen Nachrichten Bd. III S. 216. — Dr. Christoph Ziemsen, in Büschings wöchentlichen Nachrichten für Freunde der Geschichte III, 1817. Mit Abbildung des Bechers. — Weitere Litteratur bei Frd. Gottl. Hofmann: Katharina von Bora. Leipzig 1845, S. 52.

als die ursprüngliche kleinere Scheibe. Hierbei mögen einige Blattkrausen am oberen Stile hinzugekommen sein.

Die Universität kaufte den Becher von den Erben, der Familie des Professors Dr. Brockmann, für 140 Thaler im Juli 1801.

Der Becher ist gut erhalten, einige leichte beschädigte Stellen sind neuerdings ohne Eingriff in die alte Substanz wieder hergestellt. Das Kunstgewerbe-Museum hat durch den Hofgoldschmied Vollgold eine Nachbildung anfertigen lassen, welche das Original in so musterhafter Weise wiedergiebt, dass die weitere kritische Betrachtung, soweit sie sich an die Formen hält, hier ansetzen kann.

Als Ergebnis unserer Betrachtung möchte ich noch einmal wiederholen: Die Formen des Bechers stimmen durchaus zu der Datierung von 1525, die abweichenden Teile erweisen sich als spätere Ausbesserungen. Die Art des Geschenkes, die Herkunft des Stückes stimmen durchaus zu den Sitten der Zeit.

Zu erörtern bleibt Wortlaut und Form der Inschrift. Hierbei ist zu bemerken, dass in Luthers und seiner Zeitgenossen Aufzeichnungen eine Erwähnung des Bechers bisher nicht aufzufinden war. In den Biographien Luthers und seiner Frau erscheint der Becher lediglich auf Grund der Inschrift unseres Stückes. Wir wollen hoffen, dass bei kritischer Betrachtung von Seiten der Historiker die Inschrift ebenso gut besteht wie die Silberarbeit.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

DIE KUNSTSAMMLUNGEN DES PRINZEN HEINRICH, BRUDERS FRIEDRICH DES GROSSEN

VON PAUL SEIDEL

Die Freude an den bildenden Künsten war den Geschwistern des Grofsen Königs in hohem Mafse eigen, nur dass ihnen die Mittel fehlten, in demselben Umfange wie ihr königlicher Bruder ihren Neigungen gemäfs sich ihre Umgebung zu gestalten. Auch der Umstand, dass von ihren Sammlungen nichts von Bestand geblieben ist, lässt dieselben gegen die Schöpfungen des Königs, welche noch heute in den königlichen Schlössern mit seinem Namen eng verknüpft sind, noch mehr in den Hintergrund treten. Die Schlösser von Oranienburg, Rheinsberg, Palais des Prinzen Heinrich in Berlin, Baireuth, Ansbach, Palais der Prinzessin Amalie in Berlin erzählen uns heute sehr wenig mehr von den Kunstsammlungen ihrer früheren Bewohner. Nur die Antikensammlung der Lieblingsschwester Friedrichs, der Markgräfin Wilhelmine von Baireuth, die nach dem Tode ihrer Schöpferin nach Berlin gekommen ist, bildet noch heute einen auch im Katalog gekennzeichneten Teil der Sammlungen der Königlichen Museen.

Die umfangreichsten von allen diesen Sammlungen, wenigstens was die moderne Kunst anbetrifft, waren die des Prinzen Heinrich in Rheinsberg und in seinem Berliner Palais, der heutigen Universität. Erhaltene Inventare des Rheinsberger Schlosses und zerstreute Notizen geben uns die Möglichkeit, eine Anschauung von der Bedeutung dieser Sammlungen zu gewinnen und einen Teil der wertvollsten Kunstwerke in den Königlichen Schlössern wieder festzustellen.

Die Ursache, warum Prinz Heinrich und sein Bruder Friedrich sich mit den Jahren innerlich immer mehr entfremdeten, ist vielleicht aufser dem Umstande, dass der Grofse König Niemandem eine dauernde Beeinflussung in der Ausübung seiner königlichen Pflichten gestattete, darin zu suchen, dass beide sich in Neigungen und Charakter zu ähnlich waren, um ohne Reibungen friedlich neben einander dahinzuleben. Der rege und bedeutende Geist des Prinzen konnte auf die Dauer die rücksichtslose Herrschaft nicht ertragen, die der König auch über seine Familienmitglieder beanspruchte und ausübte. Die Neigung für die künstlerische Ausschmückung der Umgebung, für französische Litteratur und Philosophie, die Abneigung gegen das Detail des militärischen Dienstes und gegen jegliche Art des

Sports und der gewöhnlichen derberen Vergnügungen vornehmer Leute Deutschlands im XVIII Jahrhundert war beiden Brüdern gemeinsam, nur dass alles, was bei Friedrich als Ausfluss eines erhabenen, vielseitigen Geistes erscheint, beim Prinzen Heinrich oft recht kleinlich wirkt.

Als ein besonderer Liebesbeweis des Königs gegen seinen damals achtzehnjährigen Bruder Heinrich muss es angesehen werden, dass er ihm im Juni 1744 das Schloss Rheinsberg mit seinem ganzen Inhalt zum Geschenk machte, d. h. ihm das übergab, womit die Erinnerung an die schönsten Jahre seiner Jugend verknüpft war. Nur einige ihm besonders liebe Gegenstände, wie seine Bibliothek und einige Bildnisse, scheint Friedrich mit nach Berlin und Potsdam genommen zu haben. Die Sammlung französischer Gemälde aber, die er in Rheinsberg begonnen hatte, scheint zum Teil wenigstens dort geblieben zu sein, denn im April 1745 wird bei einem Besuch der Königin Mutter daselbst noch das Zimmer erwähnt, das mit den Bildern Lancrets geschmückt war. Auch tauchten auf der Auktion Pereire in Paris im Jahre 1872 zwei Bilder von Lancret, die Bildnisse der Tänzerinnen Camargo und Sallée, wieder auf, die Friedrich als Kronprinz in Rheinsberg besessen haben soll und die der spätere Besitzer des Schlosses, Prinz August, im Jahre 1813 einer nicht näher bezeichneten Mme de V.... zum Geschenk gemacht hatte.

Im August 1802 war Prinz Heinrich in Rheinsberg gestorben und in Folge dessen wurde ein Inventar des ganzen Besitzes, auch der Gemälde und anderer Kunstwerke aufgenommen, das leider nicht eingehend genug ist, um kunstgeschichtlichen Wert zu haben. Doch genügen diese Aufzeichnungen, um uns über den Charakter dieser Sammlung einigen allgemeinen Aufschluss zu geben.

Einen grofsen Platz unter den Rheinsberger Gemälden nehmen naturgemäfs die Familienbildnisse und sonstigen Porträts ein, von denen ein Teil jedenfalls noch aus der Kronprinzenzeit stammte. Bemerkenswert sind unter diesen namentlich die von Pesne gemalten Bilder, von dem auch sämtliche Deckengemälde und eine Reihe von Staffeleibildern herrührten, die ebenfalls alle der früheren Periode entstammen. Es existieren auch einige von Pesne gemalte Bildnisse des Prinzen aus seinen jüngeren Jahren; später war der Künstler zu sehr vom König für die Malereien in seinen neu erbauten Schlössern in Anspruch genommen und war auch zu alt geworden, um für Prinz Heinrich gröfsere Arbeiten übernehmen zu können. Mehr wurde sein Landsmann und Kunstgenosse Charles-Amédée-Philippe van Loo vom Prinzen in Anspruch genommen; er hat mehrere sehr fein aufgefasste Bildnisse des Prinzen und seiner Gemahlin gemalt, die noch vorhanden oder doch durch den Stich bekannt sind. Unter den Rheinsberger Bildnissen aus Prinz Heinrichs Zeit ist besonders bemerkenswert eine Gruppe von Anton Graff gemalter Porträts, von denen ich leider kein einziges mehr nachweisen kann und die auch bei Muther (Anton Graff) fast sämtlich nicht erwähnt werden. Sie sollen daher wenigstens hier aufgezählt werden.

1) Der Oberst Sincerin an einem Tisch sitzend, auf dem eine Naturgeschichte und viele Naturalien liegen; neben ihm befinden sich die beiden Herren von Kaphengst und Knesebeck. Grofses Kniestück auf Leinwand.
2) General von Tauenzien. Grofses Medaillon.
3) Graf von Wreech.
4) Herr von Kaphengst. Pendant von No. 3.
5) Major von Kaphengst in Zivilkleidung. Grofses Medaillon.
6) Die Schauspielerin Mme Fleury. Kniestück.

7) Baron von Knesebeck. »Grofses Porträt.«
8) Graf Lambert. Desgl.
9) Mr. Horsitzky d. Ältere. Desgl.

In dem Berliner Palais befanden sich ferner noch nach Nicolai:

10) Der regierende Kurfürst von Sachsen.
11) Die Gemahlin desselben; beide in Lebensgröfse.

In königlichem Besitz befinden sich noch heute zwei schöne Brustbilder des Prinzen Heinrich von Graff.

Die eigentliche Gemäldesammlung des Prinzen Heinrich war fast ganz aus Paris bezogen, und zwar war der Agent des Prinzen dort jener Mettra, der auch für den König viele Ankäufe vermitteln musste. Allein 106 Gemälde werden im Inventar als von Mettra besorgt bezeichnet, und wir begegnen unter diesen Bildern den interessantesten Namen, wie Rembrandt, Fabricius, Steen, Brouwer, Rubens, van Dyck, Jordaens, Teniers, Breughel, Tintoretto, le Sueur u. a. Unter diesen Namen ist le Sueur der einzige Franzose, und zwar scheint es sich, nach dem Gegenstande des Bildes, eine »Verkündigung des Johannes«, zu urteilen, um Eustache le Sueur zu handeln und nicht um Blaise-Nicolas le Sueur, den Berliner Akademie-Direktor. Über die sonstigen Gemälde französischer Künstler des XVIII Jahrhunderts in Rheinsberg lässt sich leider gar nichts Näheres feststellen, denn das Inventar wurde zu einer Zeit aufgenommen, wo das Interesse an Watteau und seiner Schule gänzlich geschwunden war und wo selbst die Namen dieser Künstler verloren gegangen waren. Ihre Bilder versteckten sich unter zahlreichen Bezeichnungen, wie »Maskeraden«, »Gesellschaftliche und verliebte Scenen« und ähnlichen. Nur zwei Bilder aus diesem Kreise werden dem Inhalte nach näher beschrieben, ohne dass aber der Künstler genannt wird: »Zwei grofse Pendants über den beiden Thüren, das eine ein Sultan auf einer Ottomane, neben sich drei weibliche Figuren in türkischem Kostüm; das andere eine Dame, unter einem Baldachin sitzend, zu ihren Füfsen ein Ritter, ihr die Hand küssend. Leinwand. Diese beiden schönen Stücke sind von Madame Pompadour in Paris gekauft.« Nach der Beschreibung könnten diese Bilder von Pater stammen, der mit Vorliebe Haremsscenen gemalt hat, und ich entsinne mich auch, einmal die Notiz gelesen zu haben, dass zwei ähnlich beschriebene Bilder von Pater als seine Hauptwerke im Besitz von Madame Pompadour erwähnt wurden. Den gröfsten Teil der erwähnten Bilder, von den Bildnissen und Familienerinnerungen, die in Rheinsberg blieben, abgesehen, liefsen die Erben des Prinzen mit anderen Bildern in Berlin versteigern, darunter auch die beiden soeben bezeichneten Bilder.[1])

Aus anderer Quelle erfahren wir noch von einem sehr interessanten Gemälde Watteau's, das in dem Besitz des Prinzen Heinrich war. Prinz August Wilhelm hinterliefs ihm nämlich nach Artikel XII seines Testamentes »le tableau peint par Watteau, représentant Louis XIV qui donne l'ordre du St. Esprit au duc de Bourgogne et le buste d'une amazone peint par Rembrandt«. Das Bild Watteau's ist

[1]) Der gedruckte Auktionskatalog lautet: »Catalogue Einer Sammlung auserlesener Original Oelgemählde von berühmten Meistern theils modernen theils Groteske vergoldeten Rahmen, aus der Verlafsenschaft des Höchstseligen Prinzen Heinrich Königl. Hoheit welche den 19 Oktober 1803 etc. verauktionieret werden sollen. Berlin 1803.« Der Auktionator ist der »Königl. Auktions-Commissarius Haring«. Im Katalog werden 150 Gemälde aufgeführt. Das mir vorliegende Exemplar ist in der Bibliothek der Königlichen Museen.

leider verschollen und auch weder in den Rheinsberger Inventaren noch in dem oben zitierten Auktionskatalog aufgeführt. Es handelt sich jedenfalls um das von Larmessin gestochene Bild aus dem Besitze Julienne's: »Louis XIIII mettant le cordon bleu à Monsieur de Bourgogne père de Louis XV, Roy de France regnant« (Goncourt No. 50). Das Bild wäre ganz besonders darum interessant, weil es das einzige von Watteau gemalte Historienbild ist, wenn auch die Darstellung Watteau's keinen historischen Wert hat, da sie auf reiner Phantasie beruht (vergl. Paul Manz: Antoine Watteau in der Gazette des Beaux Arts 1889 und 1890). Nach Mariette hätte Watteau das Bild für Monsieur Dieu gemalt, der den Plan hatte, alle Thaten des Königs in Tapisserien darstellen zu lassen, woraus aber nichts geworden wäre. Trotz alledem müssen wir den wahrscheinlichen Untergang des Bildes für einen grofsen Verlust halten, da der erwähnte Stich von Larmessin uns von der Malweise und Technik Watteau's bei einer solchen Gelegenheit gar keine Vorstellung giebt.

Das Berliner Palais des Prinzen war von Friedrich dem Grofsen für ihn erbaut worden und fiel daher von selbst an die Krone zurück. In seinem Testamente vermachte Prinz Heinrich dem König Friedrich Wilhelm III die ihm gehörende kostbare Einrichtung des Palais, und von dieser lassen sich noch heute manche kostbare Stücke in den königlichen Schlössern nachweisen.

Von Bedeutung für Prinz Heinrichs Kunstbesitz wurden die beiden Reisen nach Petersburg in den Jahren 1770 und 1776 und ganz besonders sein Aufenthalt in Paris in den Jahren 1784 und 1789. Nicolai erwähnt bei der Beschreibung des Berliner Palais des Prinzen einige Geschenke, die der Prinz von diesen Reisen mitgebracht hatte. So wird namentlich ein Geschenk der Kaiserin Katharina hervorgehoben: eine auf himmelblauem Atlas in Gold, Silber und Farben gestickte chinesische Tapete. Von sonstigen Geschenken der russischen Kaiserin haben sich in den königlichen Schlössern noch einige Gobelins erhalten, die von französischen Arbeitern in Petersburg hergestellt waren. Dieselbe Folge ist zweimal vertreten. Der eine Beschlag, aus fünf Stücken bestehend, stammt aus Rheinsberg, der andere, von vier Stücken, war im Berliner Schlosse verstreut und ist jetzt in der neu eingerichteten sogenannten Terrassenwohnung vereinigt. Dieser letzere ist vielleicht ein Geschenk an den König selber und ist mit russischen Inschriften und den Daten 1771, 1773 und 1784 versehen. Auf den Wandteppichen sind in einer Louis quinze-Gitterumrahmung grofse Vasen mit Blumen, Fontänen, Pfauen, blasende Jungen und dergleichen dargestellt. Diese Arbeiten sind ein rühmliches Zeugnis für die Leistungen der Petersburger Manufaktur, die wenigstens in Deutschland sonst sehr wenig vertreten sein dürften. In einem Zimmer des Berliner Palais befand sich noch ein Meublement, das mit Petersburger Gobelins überzogen war, auf denen »in Gold, Silber und Seide die verschiedenen Kostüme der Nationen, die dem russischen Scepter unterworfen sind«, dargestellt werden. Hiervon hat sich leider nichts erhalten. Dagegen ist im Berliner Schlosse noch ein in Gobelin hergestelltes Bildnis der Kaiserin Katharina vorhanden, das jedenfalls auch aus der Petersburger Manufaktur stammt.

Von bei weitem gröfserer Bedeutung waren die Geschenke, die der Prinz von seinen Reisen nach Paris mitbrachte und von denen wir namentlich durch die Beschreibung Nicolai's Kenntnis erhalten; ein grofser Teil hatte aber auch in Rheinsberg seinen Platz gefunden. Bei der ersten Reise im Jahre 1784 lebte Friedrich der Grofse noch und man kann sich denken, dafs er mit geheimem Neide die Reise seines Bruders nach Paris verfolgte, wo auch für ihn der Mittelpunkt aller Kultur

und alles geistigen Lebens lag[1]). Und der Prinz hat das Leben in Paris gründlich genossen, so dass wir es für keine Phrase zu halten brauchen, wenn er sich dahin äufserte, dafs er die erste Hälfte seines Lebens in der Sehnsucht nach Paris verbracht habe und dass er die zweite in Erinnerung an dasselbe verbringen werde[2]). Ja, er hatte sogar die Absicht, sich ganz in Paris niederzulassen, woran er nur durch die hereinbrechende Revolution verhindert wurde. Der Bruder des Grofsen Königs wurde in Paris mit begreiflichem Interesse empfangen und im Sonnenschein französischer Galanterie konnte er vergessen, dass er nur der Bruder und nicht selber der erste Held des siebenjährigen Krieges, der Philosoph und Schriftsteller, der berühmteste Mann Europas war. Das Feld seiner Ehren waren die Pariser Salons, namentlich die seiner Freundin der Marquise de Sabran und der berühmten Malerin Madame Vigée le Brun, die er mit Vorliebe aufsuchte. Hier knüpfte er auch die zahlreichen Freundschaften an, die ihn veranlassten, später einer ganzen Reihe französischer Emigranten eine grofsartige Gastfreundschaft in Rheinsberg zu gewähren.

Auch der Pariser Hof feierte den Prinzen in ganz hervorragender Weise, wie wir allein schon aus den grofsartigen Geschenken schliefsen könnten, die ihm von Louis XVI zu Teil wurden. Schon vom ersten Pariser Aufenthalt berichtet der Prinz an seinen Bruder, dass der König ihm sehr schönes Sèvres Porzellan, zwei Garnituren Gobelins, Teppiche aus der Savonnerie und sein eigenes Bildnis sowie das des Königs Heinrichs IV geschenkt habe, und an anderer Stelle[3]) werden uns die Porzellangeschenke wenigstens etwas näher spezialisiert, so dass wir im Stande sind, einige derselben noch heute in den Schlössern nachzuweisen. Am 22. Oktober 1784 gab der König an den Prinzen Heinrich »un cabaret en pâte tendre émaillée (heute im Berliner Schlosse, Neue Galerie), deux vases en pâte tendre émaillée, un service de dessert, fond vert, orné de fleurs, de fruits (eine grofse Anzahl prachtvoller Sèvres Teller, die zu diesem Service gehört haben mögen, befindet sich heute in der Neuen Galerie des Berliner Schlosses) et de diverses pièces de sculpture, dont 14 représentaient des Français illustres. La valeur de ces objets était de 28052 livres.« Im Jahre 1788[4]) gab der Minister des Äufseren demselben Prinzen verschiedene Figuren berühmter Leute und ein »Gobelet«. Noch heute befinden sich im Berliner Schlosse (Petits Appartements) 20 Statuetten in weifsem Sèvres Biskuit von berühmten Generälen, Staatsmännern, Dichtern und Schriftstellern, die sich früher im Berliner Palais des Prinzen befanden und auf »mit Schiffsschnabeln versehenen Säulen« aufgestellt waren. Hier im Berliner Palais war, scheint es, der grofse Teil dieser prachtvollen Geschenke untergebracht, denn es werden dort von Nicolai folgende Gegenstände als Geschenke des Königs von Frankreich erwähnt: 1) Die Bildnisse Heinrichs IV und Louis' XVI in Hautelisse gewirkt (vermutlich die schönen Brustbilder, die sich heute im Schlosse Bellevue befinden); 2) ein Beschlag Gobelins, auf denen auf einem Grunde, der karmoisinrotem Damast glich, die vornehmsten heid-

[1]) Friedrich schreibt seinem Bruder am 24. Oktober 1784 nach Paris: »Vous avez mon cher frère, tous les jours de nouveaux objets qui vous occupent; vous passez vos jours à parcourir de chef-d'oeuvre en chef-d'oeuvre, et à voir encore les traces récentes des magnificences du règne de Louis XIV. Cela peut occuper plus longtemps qu'on ne le pense.«

[2]) »J'ai passé la moitié de ma vie à désirer voir la France; je vais passer l'autre moitié à la regretter.«

[3]) Dussieux: les artistes français à l'étranger S. 76. Havard et Vachon: Les manufacture nationales. S. 422 und 431.

[4]) Prinz Heinrich traf im Dezember 1788 in Paris ein und reiste im März 1789 wieder ab.

nischen Gottheiten mit ihren Attributen in Form von Gemälden dargestellt waren; 3) eine Folge von Gobelins mit Darstellungen heidnischer Gottheiten; 4) eine Folge von Gobelins nach Boucher (noch heute in den königlichen Schlössern vorhanden); 5) zahlreiche prächtige Teppiche aus der Manufaktur der Savonnerie; (aus Rheinsberg sind kürzlich sechs kleine Savonnerie-Wandteppiche nach Berlin gekommen, auf denen in höchst reizvollen Umrahmungen Tierfabeln dargestellt sind); 6) Bronzestatuette Heinrichs IV.

Von dem Prinzen Condé hatte Prinz Heinrich noch eine Bronzestatuette seines berühmten Ahnen zum Geschenk erhalten, welche ihn in dem Augenblick darstellt, wie er seine Truppen zur Schlacht führt. Diese reizvolle Figur befindet sich heute im Potsdamer Stadtschlosse und ist nach dem Modelle Robert-Guillaume Dardels, dessen Bezeichnung sie trägt, von dem berühmten Ciseleur Thomire, einem Schüler Houdons, in Bronze ausgeführt worden. Auch Thomire hat seinen Namen und die Jahreszahl 1783 an der Figur angebracht.

In Rheinsberg befanden sich aufserdem eine grofse Anzahl von Medaillons in Marmor und Bronze, mit Bildnissen berühmter Franzosen, sowie auch einige gemalte Bildnisse der französischen Königsfamilie und von hervorragenden Männern Frankreichs, wie Voltaire, Condé, Turenne, Catinat, Luxembourg u. a. Man sieht, der Prinz war ganz mit Erinnerungen an seinen Pariser Aufenthalt umgeben, und seine französischen Freunde konnten sich bei ihm, wo, wie bei seinem Bruder, die französische Sprache absolut herrschend war und ein ständiges französisches Theater die Unterhaltung für die Abendstunden abgab, ganz in ihre Heimat zurück versetzt wähnen.

Von einem direkten Verkehr des Prinzen Heinrich mit den Künstlern in Paris hören wir wenig. Nur zwei Namen werden uns genannt: Louise-Elisabeth Vigée le Brun, deren musikalische Soireen der Prinz oft besuchte und Houdon, der bedeutendste Porträtbildhauer seiner Zeit. Eine interessante Schilderung der äufseren Erscheinung des Prinzen und seines Verkehrs in ihrem Salon giebt Mme. le Brun in ihren Souvenirs (Bd. II, S. 288). Sie hatte ihn bei der Marquise de Sabran kennen gelernt und war zuerst über seine Hässlichkeit ganz entsetzt: »Il était petit, mince, et sa taille, quoiqu'il se tint fort droit, n'avait aucune noblesse. Il avait conservé un accent allemand très-marqué, et grasseyait excessivement. Quant à la laideur de son visage, elle était au premier abord tout à fait repoussant. Cependant avec deux gros yeux, dont l'un à droite et l'autre à gauche, son regard n'en avait pas moins je ne sais quelle douceur, qu'on remarquait aussi dans le son de sa voix, et lorsqu'on l'écoutait, ses paroles étant toujours d'une obligeance extrême, on s'accoutumait à le voir. . . . . . . Il avait pour les arts et surtout pour la musique une véritable passion, au point qu'il voyageait presque toujours avec son premier violon afin de pouvoir cultiver son talent en route. Ce talent était assez médiocre, cependant le prince Henri ne laissait échapper aucune occasion de l'exercer. Durant tout le séjour qu'il a fait à Paris, il est venu constamment à mes soirées musicales, il ne redoutait point la présence des premiers virtuoses, et je ne l'ai jamais vu refuser de faire sa partie dans un quatuor à côté de Viotti qui jouait le premier violon.«

Madame le Brun hat sich auch als Emigrantin in Rheinsberg und Berlin aufgehalten und kann auch hier das Bildnis ihrer Schicksalsgenossin, der Marquise de Sabran, gemalt haben, das sich in einer bei der Malerin sehr beliebten Stellung, auf dem Sopha liegend, in Rheinsberg befand. Madame le Brun hat auch die Prinzen Heinrich, Ferdinand, August Ferdinand und die Prinzessin Luise von Preussen,

sowie die Königin Luise in Berlin gemalt, von denen ich nur das letzte Bild nach dem Kupferstich von Tardieu kenne.[1])

Die Marquise de Sabran, ebenso wie ihr Freund und späterer Gemahl, der Chevalier de Boufflers, führten selber Pinsel und Palette und es befanden sich mehrere Aquarelle und Pastelle von ihrer Hand in Rheinsberg. Auch ein auf Pergament gemaltes Aquarell, die Marquise de Sabran mit ihren Kindern an einem Tische sitzend, auf dem die Büste des Prinzen Heinrich stand, mag von ihr selber gemalt sein. Dass sich Prinz Heinrich ebenfalls in der Malerei versuchte, ersehen wir daraus, dass sich mehrere Aquarelle von seiner Hand in Rheinsberg befanden, unter denen hier nur »Garrick als König Richard auf einem Ruhebett in seinem Zelte sitzend«, genannt sei.

Über die Beziehungen des Prinzen Heinrich zu Houdon wussten wir bisher weiter nichts, als dass der Bildhauer einige Büsten des Prinzen angefertigt hatte, von denen aber nur eine noch nachzuweisen ist. Bei einem Aufenthalte in Rheinsberg im letzten Sommer untersuchte ich einige dort befindliche Büsten, die mir schon früher trotz ihrer ungünstigen hohen Aufstellung aufgefallen waren, näher, und gelangte zu dem erfreulichen Resultate, sechs Büsten Houdons aufgefunden zu haben.[2]) Die Büsten sind jetzt nach Berlin überführt worden und haben zum Teil bereits im Neuen Palais in der ehemaligen Wohnung des Prinzen Heinrich ihre Aufstellung gefunden.

Bevor ich aber auf diese Arbeiten Houdons näher eingehe, sei es mir gestattet, eine kurze Übersicht über den Lebenslauf und die Werke dieses interessanten und auch für die moderne Kunst ganz hervorragend lehrreichen Künstlers zu geben, um dann auch die übrigen in Berlin befindlichen Werke Houdons in den Kreis dieser Besprechung zu ziehen.[3])

---

[1]) Vergl. Souvenirs de Madame Vigée le Brun. In dem Verzeichnis der von ihr gemalten Bilder führt Madame le Brun drei Bilder des Prinzen Heinrich für das Jahr 1782 auf; das beruht jedenfalls auf einer Verwechselung des Jahres, es muss 1784 oder 1789 heifsen. Ein Porträt der Madame de Sabran ist 1786 von ihr gemalt worden. Von der Königin Luise malte Madame le Brun bei ihrer Rückkehr von Petersburg im Jahre 1801 zwei Pastelle in Potsdam, nach denen sie später in Paris ein grofses Brustbild in Öl ausführte.

[2]) Es ist anzunehmen, dass sich noch eine ganze Reihe Houdonscher Büsten in Rheinsberg befanden und zwar in der Bibliothek des Prinzen, die mit ihrem ganzen Zubehör seinem letzten Adjudanten, dem Grafen La Roche-Aymon vermacht war und daher im Inventar nicht eingehender behandelt wurde. Zu dieser Bibliothek gehörten z. B.: 13 Gemälde, 11 Büsten von Gips, 1 Büste von Bronze; 2 Büsten von Gips und gelb angestrichen; 2 Figuren von Gips. In Rheinsberg befanden sich aufser den genannten noch 5 Büsten von Marmor (eine, die Königin von Schweden, ist heute im Neuen Palais), 4 von ungenanntem Material und 13 von Gips, von denen eine den Prinzen Louis Ferdinand und eine andere den Baron von Grimm vorstellte.

[3]) Von der Litteratur über Houdon waren mir zugänglich: A. de Montaiglon et G. Duplessis: »Houdon, sa vie et ses ouvrages« in der Revue universelle des arts Bd. I und II, 1855 und H. Dierks: Houdons Leben und Werke. Gotha 1887. Der von Dierks gegebene Katalog der Werke Houdons ist schon für die in Deutschland befindlichen Werke sehr lückenhaft. So kennt er z. B. nicht die im Grofsherzoglichen Museum in Schwerin befindliche sehr bedeutende Sammlung von Büsten Houdons, die Büste Glucks in der Grofsherzoglichen Bibliothek zu Weimar, die Marmorbüste Voltaire's in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin, um nur die Lücken zu nennen, die mir ohne Spezialstudium sofort in die Augen gefallen sind.

Jean-Antoine-Houdon wurde am 20. März 1741 in Versailles geboren, doch siedelte sein Vater Jacques Houdon bald nach Paris über, wo er der Hausverwalter der 1748 eingerichteten »École des élèves protégés« wurde, wo diejenigen jungen Künstler, welche den »grand prix de Rome« gewonnen hatten, noch eine dreijährige Vorbereitungszeit für die Reise nach Rom verleben mussten. Auf diese Weise verlebte Houdon schon seine Kinderjahre inmitten der Ateliers und hatte das Leben und Treiben, sowie die Arbeiten der Künstler täglich vor Augen, so dass sich auch die geringste Neigung für die bildenden Künste frühzeitig in ihm entwickeln musste. Noch sehr jung, trat er als Schüler in die Akademie ein, wo er sich bald auszeichnete und bereits im Jahre 1761 den grand prix gewann. In Folge dessen kehrte er als Schüler der »école des élèves protégés« an die Stätte seiner Kinderspiele zurück, wo namentlich die Bildhauer Clodion und Monnot seine Mitschüler wurden. Der Einfluss Italiens, wo Houdon dann wichtige Jahre seiner Entwicklung verbrachte, ist an ihm spurlos vorübergegangen, wenigstens in so weit, dass er sich in keine bestimmte Stilrichtung drängen liefs, sondern ganz und gar seinen eigenen Weg ging, der ihn vor allen Dingen zum eingehendsten und stets neuen Studium der Natur führte. Bezeichnend für diesen Zug in seinem Streben ist die Arbeit, der er sich hauptsächlich in Rom widmete und die in einer Muskelfigur bestand, wodurch er solche Anerkennung gewann, dass dieselbe noch heute zu Studienzwecken verwendet wird. Diese anatomischen Studien hat er auch später in Paris noch fortgesetzt, wo er eine zweite derartige Figur angefertigt hat, die in Bronze ausgeführt wurde.

In dieser Zeit begann die Antike, namentlich in Folge der vielen neuen Ausgrabungen, in immer weiteren Kreisen Bedeutung zu gewinnen und auch Houdon ist nicht unberührt von ihr geblieben, indem schon seine ersten Arbeiten in Rom, wie der hl. Bruno in der Kirche Santa Maria degli Angeli in Rom, in der Bewegung eine klassische Ruhe und Geschlossenheit athmen, die in vollem Gegensatz zu den Arbeiten seiner Vorgänger und älteren Zeitgenossen stehen.

Diejenige Thätigkeit Houdons, in der er nicht wieder Erreichtes schaffen sollte, war die Porträtbildhauerei, und hierin ist er so ganz seinen eigenen Weg gegangen, indem es für ihn kein anderes Ziel gab, als die Natur zu erreichen, dass er eine isolierte Stellung inmitten der Kunst seiner Zeit einnimmt, um so mehr, als er auch keine eigentliche Schule gemacht hat. Diese Eigenschaft Houdons giebt seinen Bildnissen auch einen aufserordentlich geschichtlichen Wert, denn es giebt wohl kaum eine Epoche, deren grofse Geister in so lebenswahren, lebendigen und geistreichen Formen auf unsere Zeit gekommen sind, wie das letzte Drittel des vorigen Jahrhunderts. Wer einmal die Büsten Voltaire's, Rousseau's, Diderots, Glucks und vieler Anderer von Houdon gesehen hat, dem sind diese Gestalten lebendig geworden, als ob er sie in Fleisch und Blut vor sich gehabt hätte. Dadurch ist aber auch Houdons Kunst so lehrreich für unsere heutige Zeit, dass sich in ihr kein bestimmter Stil ausprägt; sie tragen, vom Kostüm natürlich abgesehen, einen rein modernen Charakter und ich glaube kaum, dass es für unsere heutigen Kunstbestrebungen bessere Vorbilder geben kann, als die Porträtbüsten des grofsen französischen Meisters. Houdon selber hat seinen Bestrebungen in folgenden schönen Worten Ausdruck verliehen, die sehr geeignet sind, seine Auffassung der Kunst zu charakterisieren: »Un des plus beaux attributs de l'art si difficile du statuaire est de conserver avec toute la vérité des formes, et de rendre presque impérissable l'image des hommes qui ont fait la gloire

ou le bonheur de leur patrie. Cette idée m'a constamment suivi et encouragé dans mes longs travaux.«[1])

Im Jahre 1768 war Houdon nach Paris zurückgekehrt und errang bereits seinen ersten durchschlagenden Erfolg auf dem Salon von 1771 durch die Büste Diderots, die der Anfang seiner Triumphe mit den Porträts berühmter Zeitgenossen macht. Die Beziehungen zu Diderot, der sich mit der Büste aufserordentlich zufrieden zeigte, wurden dem Künstler sehr nützlich, da der berühmte Kritiker namentlich im Auslande auf ihn aufmerksam machte und dadurch z. B. seine Thätigkeit für den russischen Hof und den Herzog von Gotha vermittelte. Houdon hat diese Büste mehrfach wiederholt; in Marmor, Bronze, Terrakotta und namentlich in Gips kommt sie noch häufig vor. An dieser Stelle soll gleich bemerkt werden, dass die von Houdon selber stammenden Gipsabgüsse immerhin einen bedeutenden Kunstwert haben, da sie fast immer vom Künstler überarbeitet sind, was er auch dadurch bezeugte, dass er solchen Arbeiten, ebenso wie den Büsten in gebranntem Thon hinten sein Siegel aufdrückte, das die Aufschrift trägt: »Acad. Royale de Peinture et Sculpt. Houdon etc.« So sind auch die sechs Büsten aus dem Besitz des Prinzen Heinrich, sämtlich mit diesem Siegel versehen, darunter auch die Gipsbüste Diderots. Den Gothaer Hof scheint Houdon persönlich aufgesucht zu haben, um dort eine Reihe von Arbeiten auszuführen. In Folge dessen nahm die herzogliche Familie stets ein warmes Interesse an dem Künstler und es entstand in Gotha eine Sammlung seiner Werke und Gipsabgüsse, die noch heute eine Zierde des Museums bilden[2]). In ähnlicher Weise legte der Herzog von Mecklenburg-Schwerin mit seiner Gemahlin ein reges Interesse für den Künstler an den Tag, der sie bei einem Besuche von Paris porträtiert hatte. Eine den Biographen Houdons ganz entgangene bedeutende Sammlung seiner Werke schmückt noch heute das Grofsherzogliche Museum in Schwerin. Leider muss ich mich auf diesen allgemeinen Hinweis beschränken, da meine vor längerer Zeit gemachten Notizen nicht ausreichen, um hier ein Verzeichnis dieser Sammlung zu geben. Auch der Prinz Heinrich scheint, wie ich schon erwähnt habe, eine gröfsere Sammlung derartiger Büsten besessen zu haben, die nur durch die Wertlosigkeit des Materials vor der gänzlichen Verschleuderung bewahrt sind. Es ist anzunehmen, dass sich alte Gipsabgüsse nach Werken Houdons noch an manchen Stellen finden, wo man denselben wegen des Materials keinen Wert beigelegt hat.

Die grofse Anzahl der Werke Houdons macht es unmöglich, auch nur die wichtigsten hier anzuführen. Auf dem Salon von 1775 ist für uns in der grofsen Anzahl von Arbeiten Houdons das Modell zur Büste Glucks von Bedeutung, die 1777 in Marmor ausgestellt wurde, aber leider nicht auf unsere Tage gekommen ist, da sie bei dem Brande der Oper zerstört wurde. Ein sehr schön durchgeführter bemalter Gipsabguss befindet sich in der Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek, ein anderer in der Bibliothek zu Weimar. Das hässliche, von Pockennarben zerrissene aber energische, von dem Feuer des Genies durchglühte Gesicht des Komponisten ist eine der grofsartigsten Leistungen Houdons, namentlich auch was die technische Meisterschaft bei der Behandlung der pockennarbigen Haut betrifft, die mit grofsartiger Virtuosität ausgeführt ist, ohne auch nur einen Moment kleinlich zu wirken.

[1]) Vergl. Montaiglon a. a. O. S. 420.

[2]) Vergl. Dierks a. a. O. S. 24 ff.

Im Jahre 1777 wurde Houdon als Mitglied der Akademie aufgenommen und seine wachsende Bedeutung wird durch nichts besser deutlich gemacht als durch die Thatsache, dass er auf dem Salon desselben Jahres mit nicht weniger als 30 Werken auftrat, unter denen die königliche Familie durch mehrere Büsten vertreten war. Unter den Arbeiten der nächsten Jahre interessieren uns hier besonders die Büsten Voltaire's und Rousseau's, da sie ebenfalls in Berlin vertreten sind. Voltaire befand sich im Jahre 1778 in Paris und war dort der Gegenstand aufserordentlicher Ovationen, die wohl auch die Veranlassung zu mehrfacher Darstellung seines so hässlichen aber geistvollen Kopfes durch Houdon wurden. Die Büsten Voltaire's von Houdons Hand sind aufserordentlich zahlreich, doch lassen sich zwei Grundformen derselben unterscheiden, »mit« Perücke und »ohne« Perücke. Die erste Form stellt Voltaire dar, wie er seinen Zeitgenossen äufserlich erschien, aber zurecht gestutzt, um dem kleinen unter der Fülle der Locken vergrabenen Affengesichtchen einige menschliche Façon zu geben; bei der zweiten Form hat Houdon seine ganze Kunst angewendet, um unter Fortlassung der störenden Perücke den kahlen Schädel des von Leben und Geist sprühenden Greises der Nachwelt zu überliefern und, obwohl die Hässlichkeit Voltaire's hier viel realistischer wiedergegeben ist, so erscheint die geistvolle und lebendige Auffassung geradezu bewundernswürdig gegenüber der konventionellen der ersten Form. Das Meisterstück Houdons ist die sitzende Statue Voltaire's, in Marmor ausgeführt, die dem Besucher des Théâtre Français in Paris zuerst in die Augen fällt und ein Geschenk der Nichte Voltaire's, der Madame Denis, an die Schauspieler des Theaters war. Es giebt nichts Lebendigeres in der Kunst als diese Statue; die Hände auf die Lehnen des Sessels gestützt, sitzt er vor uns als ob er sich soeben in der Lebhaftigkeit der Unterhaltung erheben wollte, das Auge ist voller Leben dem zu ihm Sprechenden zugewendet und um die Lippen spielt schon der Triumph der siegreichen Antwort, die soeben seinen Geist beschäftigt. Die Gebrechlichkeit und Schwäche des Körpers, verbunden mit der sieghaften Gewalt des Geistes im Körper, ist niemals grofsartiger dargestellt worden.

Berlin besitzt zwei Büsten dieses vom Grofsen König so hoch verehrten Mannes. Die eine, aus bronzefarben gestrichenem Gips, stammt aus dem Besitz des Prinzen Heinrich in Rheinsberg und ist ohne Perücke, die andere ist eine Marmorbüste mit der Perücke und von Friedrich dem Grofsen der Akademie der Wissenschaften im Jahre 1781 zum Geschenk gemacht.

Wunderbarerweise hat sich in den königlichen Schlössern aufser der erwähnten Rheinsberger Büste kein Bildnis dieses Freundes Friedrichs erhalten, und doch wissen wir, dass der König solche mehrfach besessen hat, z. B. schon in Rheinsberg, wo das Bild Voltaire's in der Bibliothek über dem Schrank hing, in dem seine Werke aufbewahrt wurden. Schon im Jahre 1770 hatte die Pariser Akademie die Absicht, eine Statue oder Büste Voltaire's durch Pigalle anfertigen zu lassen, und Friedrich der Grofse erklärt in einem Schreiben vom 28. Juli 1770 seine Bereitwilligkeit an d'Alembert, zu den Kosten einer solchen beitragen zu wollen, und am 15. September erhielt sein Agent Mettra in Paris die Anweisung zu zahlen »deux cent écus pour ceux qui font faire le buste de Voltaire«. D'Alembert, der gemeinsame Freund Friedrichs des Grofsen und Voltaire's, schenkte im Jahre 1778 der Akademie eine von Houdon angefertigte Terrakottabüste Voltaire's und suchte auch seinen königlichen Freund in Sanssouci zu bewegen, die Büste Voltaire's der Berliner Akademie zu stiften. Die Korrespondenz hierüber ist zu interessant, um sie nicht noch einmal hier zu erwähnen, namentlich da Diercks in seiner Monographie

JEAN ANTOINE HOUDON

ZWEI BÜSTEN IN TERRAKOTTA

IM BESITZ SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS





über Houdon, wo er einen Teil dieser Briefe abgedruckt hat, sich nicht die Mühe nahm, festzustellen, ob die Akademie wirklich eine Büste Houdons erhalten hat. Das erste Schreiben d'Alemberts in Bezug hierauf ist vom 30. April 1779 datiert und hat folgenden Wortlaut: »... Je ne sais si j'ai eu l'honneur de mander à V. M. qu'un très habile sculpteur de l'Académie, nommé Houdon, a fait un buste de Voltaire qui est d'une ressemblance et d'une exécution parfaites. Si V. M. désirait de l'avoir, je la prie de me donner ses ordres sur cet objet ...« Der König scheint diese Anregung nicht näher beachtet zu haben, denn am 19. September d. J. kommt d'Alembert eingehender auf den Gegenstand zurück: »... L'Académie française possède, Sire, le buste de Voltaire dont j'ai eu l'honneur de vous parler. C'est moi qui le lui ai donné; mais comme je ne suis pas riche, je n'ai pu le donner qu'en terre cuite. V. M. l'aura en marbre quand elle le voudra; le buste est de mille écus. Elle pourrait en faire deux, un pour elle, et un pour l'Académie de Berlin, qui recevrait sûrement ce buste avec tous les sentiments dus au donateur et à l'original. J'oubliais de dire à S. M. que ce buste est de deux manières, toutes deux très-ressemblantes, l'une à l'antique, avec la tête nue, l'autre avec la perruque, ce qui n'est pas si pittoresque, mais en même temps aide à la ressemblance parfaite; et c'est de cette dernière manière que je l'ai donné à l'Académie.« Die Antwort des Königs ist amüsant durch den Humor, mit dem er das etwas unbequeme Drängen des greisen Gelehrten zurückwies, ohne ihn dabei zu verletzen: »... Le buste de Voltaire dont vous me parlez me donne grande envie de l'acheter, si ce n'était que la guerre coûteuse dont à peine nous sortons nous a mis à sec pour un temps. Ce serait une affaire pour l'année prochaine, où les plumes commenceront à nous revenir. Vous savez le proverbe: Point d'argent, point de Suisse; — point d'argent, point de buste.« Später erhielten die Berliner Bibliothek eine Gipsbüste und die Akademie eine Marmorbüste Voltaire's vom Könige zum Geschenk, und der Bildhauer Tassaert überreichte am 8. Februar 1781 der Akademie die letztere zugleich mit einem Schreiben des Königs, damit sie im Sitzungssaal der Akademie aufgestellt werde. Heute hat die Büste eine zu niedrige Aufstellung in einer hohen Nische, die ein genussreiches Betrachten derselben absolut nicht gestattet. Erwähnt soll hier wenigstens die reizvolle kleine Porzellanbüste Voltaire's werden, die im Jahre 1774 von der Berliner Manufaktur geliefert wurde und die Friedrich dem Philosophen mit der Unterschrift »Viro immortali« zugesandt hatte. In dieser Zeit kann in Berlin kein Bildhauer namhaft gemacht werden, dem man das Modell zu dieser aufserordentlich feinen Arbeit zutrauen dürfte, denn Tassaert, an den in erster Linie gedacht werden könnte, trifft erst im Sommer 1775 in Berlin ein. Es ist anzunehmen, dass diese kleine Büste nach einem aus Paris gesandten Modell angefertigt ist.

Ein würdiges Pendant zu den Darstellungen Voltaire's bildet die Büste Rousseau's, die Houdon nach dessen Tode im Jahre 1778 mit Zugrundelegung der von ihm angefertigten Totenmaske modellierte. Auch von dieser Büste hat sich ein schöner überarbeiteter Abguss aus dem Besitz des Prinzen Heinrich erhalten.

Von höherem Wert als diese Gipsabgüsse sind drei Terrakottabüsten, die Prinz Heinrich aus Paris mitgebracht und in Rheinsberg aufgestellt hatte; leider liefs sich bisher nicht feststellen, wer die Dargestellten sind, da das Material für solche Nachforschungen in Berlin zu lückenhaft ist. Die beiden Männer gehörten jedenfalls der vornehmsten Gesellschaft von Paris an, das bezeugt schon ihre ganze Haltung sowie auch der »Ordre du saint esprit«, mit dem beide geschmückt sind, und auch die reizvolle Erscheinung der Dame lässt darauf schliefsen, dass sie mindestens den vor-

nehmen Salons angehört, die der Prinz in Paris mit Vorliebe aufzuzuchen pflegte. In den beiden abgebildeten Büsten vereinigen sich alle Vorzüge Houdonscher Kunst; aufserordentliche Lebendigkeit des Ausdruckes ist mit einer Feinheit in der Durchführung des Details verbunden, die höchst fesselnd wirkt, noch dazu, da das Damenbildnis, ohne dass die Dargestellte eigentlich schön genannt werden kann, von grofsem Liebreiz ist.

Die für uns augenblicklich interessanteste Arbeit Houdons ist die Büste des Prinzen Heinrich, die er mehrfach ausgeführt hat; es lässt sich aber nur noch eine Bronzebüste nachweisen, die Prinz Heinrich seinem Bruder, dem König, geschenkt haben soll und die sich heute im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich befindet. Der Prinz hatte dem Bildhauer bei seinem Aufenthalte in Paris im Jahre 1784 gesessen[1]) und auf dem Salon von 1787 erschien eine Marmorbüste, die wohl mit derjenigen identisch ist, die Houdon im Auftrag der französischen Regierung ausführen musste und zu der er den Marmor geliefert bekam und aufserdem 2400 livres erhielt (vergl. Diercks a. a. O., S. 61). Auf dem Salon von 1789 erschien eine Bronzebüste des Prinzen, die vielleicht der zweiten Anwesenheit des Prinzen in Paris ihr Entstehen verdankte und die auch im Auftrage des Prinzen angefertigt war. Prinz Heinrich hat zwei solche Bronzebüsten verschenkt; die eine kam an seinen Bruder Ferdinand, der sie im Schlossgarten zu Bellevue zur Erinnerung an seinen Bruder aufstellen liefs und ihr die Unterschrift gab, »il a tout fait pour l'État«. Sie ist in der Mitte des Jahrhunderts von dort gestohlen worden. Die andere ist das oben erwähnte an den König geschenkte Exemplar. So schön die Technik, die Bronze und die ganze Anordnung dieser Büste erscheint, so wenig befriedigt bei derselben die Auffassung der Persönlichkeit selber. Bei Gluck, bei Voltaire ist die geistreiche realistische Darstellung der Hässlichkeit dieser Männer ein Hauptgrund dafür, dass diese Bildnisse noch heute so lebendig wirken, da die Kunst des Bildhauers uns durch die wunderbare Hervorhebung der geistigen Bedeutung das körperlich Hässliche daran ganz wieder vergessen macht. Bei einem königlichen Prinzen erschien dem Bildhauer dieser Weg vielleicht gewagt, oder die Verschönerung und damit Verflachung der Erscheinung entsprach den Wünschen des Dargestellten. Die konventionelle Darstellung des beliebten Gastes wurde schon von den Zeitgenossen in Paris getadelt, indem namentlich hervorgehoben wurde, dass es dem Bildhauer nicht gelungen sei, das sprudelnde Genie des Prinzen genügend zum Ausdruck zu bringen (vergl. Diercks a. a. O., S. 60). Von hervorragender Schönheit dagegen sind die Bronze und die technische Behandlung derselben. Die Behandlung und der Guss der Bronze waren eine Seite der Thätigkeit Houdons, der er ganz besondere Sorgfalt widmete und die er selber in gleiche Linie mit seinem Studium der Anatomie stellte. Nachdem er lange Zeit eine der Stadt gehörende Giefserei hatte benutzen können, richtete er im Jahre 1787 sich selber eine solche ein, aus der eine Reihe hervorragender Giefser und Techniker hervorgegangen sind, unter andern auch der Ciseleur Thomire, der bekannteste von allen, der auch die Bronzebüste des Prinzen Heinrich, sowie die oben erwähnte Statuette Condé's nach Dardel bearbeitet hat.

[1]) Es existiert ein Stich von Gaucher nach diesem ersten Modelle: »Dessiné par C. H. Cochin d'après le Buste modelé par J. A. Houdon en 1784. Gravé par C. E. Gaucher en 1785.« Die Einfassung hat folgende Umschrift: »Général et soldat, héros et citoyen.«

Der Freund des Prinzen Heinrich, der schon erwähnte chevalier de Boufflers wurde durch die Büste Houdons zu folgender poetischer Leistung begeistert:

> Dans cette image auguste et chère
> Tout héros verra son rival,
> Tout sage verra son égal,
> Et tout homme verra son frère.

In seinem hohen Alter erhielt Houdon noch hohen Besuch in seinem Atelier. Während der Besetzung von Paris durch die verbündeten Armeen besuchte der Kaiser von Russland das Atelier des ihm durch mehrere seiner Hauptwerke, die sich in Petersburg befanden, vertrauten Künstlers und liefs sich auch von ihm porträtieren. Auch König Friedrich Wilhelm III besuchte in Begleitung Humboldts den berühmten Künstler und wenn wir den von Diercks und Montaiglon zitierten Quellen glauben dürfen, so hat Friedrich Wilhelm III eines der berühmtesten Werke des Künstlers, einen Bronzeabguss der »Frileuse« gekauft, um ihn nach Berlin senden zu lassen. Leider ist es mir nicht gelungen, den Verbleib dieser Figur festzustellen; vielleicht ist dem König die Nacktheit der Gestalt nachträglich anstöfsig geworden, und er hat sie wieder verschenkt.

Diese spärlichen Resultate meiner Nachforschungen über die Kunstsammlungen des Prinzen Heinrich lassen erkennen, dass es auch fast ausschliefslich die französische Kunst des XVIII Jahrhunderts war, die hier durch Werke von bleibendem Werte vertreten war und dass es ein grofser Verlust für den Bestand hervorragender Kunstwerke in Berlin ist, dass diese Sammlung in solcher Weise verschleudert und zerstreut worden ist. Mit um so gröfserer Freude wird man die wenigen wertvollen Stücke betrachten, die der Verborgenheit wieder entrissen sind.

VERZEICHNIS DER ARBEITEN JEAN-ANTOINE HOUDONS IN BERLIN UND POTSDAM

1. Prinz Heinrich von Preufsen. Bronzebüste auf vergoldetem Bronzesockel. Palais Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich in Berlin. Der Prinz ist in antikem Gewande dargestellt und trägt auf der Brust den Stern des Schwarzen Adlerordens. Bezeichnet auf dem Abschnitt des rechten Armes: »Fondu Ciselé par Thomire / d'après le modèle de Mr. Houdon 1789«. Auf dem vergoldeten Sockel ist eine gleichfalls vergoldete Tafel mit folgender Inschrift angebracht:

   > Heroum Illustris Virtutibus Atque Triumphis.
   > Pacificas Colit Henricus Quoque Paladis Artes:
   > Foedere Amat Stabili Gallos, Et Amatur Ab Illis,
   > Sic Aeterna Duas Societ Concordia Gentes!

2. Voltaire. Marmorbüste (mit Perrücke). Akademie der Wissenschaften in Berlin. Geschenk Friedrich des Grofsen an die Akademie vom Jahre 1781.
3. Bildnis eines unbekannten Mannes. Terrakottabüste. Neues Palais (aus Rheinsberg). Auf der Rückseite das Siegel Houdons. Vergl. die Abbildung.
4. Bildnis einer unbekannten Dame. Terrakottabüste. Neues Palais (aus Rheinsberg). Auf der Rückseite das Siegel Houdons. Vergl. die Abbildung.

5. Bildnis eines unbekannten Mannes. Terrakottabüste. Neues Palais (aus Rheinsberg). Auf der Rückseite das Siegel Houdons.
6. Voltaire: Bronzefarben gestrichene Gipsbüste (ohne Perrücke) Königliches Schloss in Berlin (aus Rheinsberg). Auf der Rückseite das Siegel Houdons.
7. Rousseau. Bronzefarben gestrichene Gipsbüste. Königliches Schloss in Berlin (aus Rheinsberg). Bezeichnet am Schulterabschnitt. Auf der Rückseite das Siegel Houdons.
8. Diderot. Bronzefarben gestrichene Gipsbüste. Königliches Schloss in Berlin (aus Rheinsberg). Auf der Rückseite das Siegel Houdons.
9. Gluck. Terrakottafarben gestrichene Gipsbüste. Königliche Bibliothek in Berlin.

LOMBARDISCHE BILDWERKE IN SPANIEN

II

DIE APRILE AUS CARONA

VON C. JUSTI

Kaum dürfte es einen Ort im lombardisch-tessinischen Seengebiet geben, von dem so viele Architekten und Bildhauer ausgegangen sind, wie von dem kleinen Carona. Schon im Anfang des XV Jahrhunderts kommen am Mailänder Dom Caronesen vor: Meister Marco nebst Tommaso und Gaspar; der erstere hatte auch beratenden Anteil an der Karthause von Pavia.[1]) In der aus romanischer Zeit stammenden, im Anfang des XVI Jahrhunderts erneuerten Kirche der Heiligen Georg und Andreas (die Fassade trägt die Jahreszahl 1506) sind noch Reste alter Altäre aufgestellt, von denen der eine, aus Sandstein, der Übergangszeit angehört[2]), der andere aber aus dem Kreise der Meister hervorgegangen ist, von welchen im Laufe dieses Artikels die Rede sein soll. Es ist eine 1,47 cm hohe, 1,57 cm breite Tafel von hellgrauem Marmor, mit einer Statuette der Madonna zwischen den Heiligen Sebastian und Rochus. Auch ein schönes Weihbecken ist da, mit vierzig Kannelüren. Ein Altar ganz ähnlichen Stils

[1]) Michele *Caffi*, di alcuni architetti e scultori della Svizzera Italiana. Archivio stor. lombardo 1885. XII, 65.

[2]) In dem einen Fragment stehen Petrus und Paulus in zwei Nischen, und in einem Muschelhalbrund Christus im Grabe zwischen der Mutter und einem Engel. In dem anderen sieht man unter gotischen Wimbergen die hl. Agathe mit St. Stephanus und St. Georg mit dem Drachen.

wird in der Kirche S. Fedele des nahen Vico Morcote aufbewahrt. Solche zufällig erhaltene Stücke (deren es gewiss vor dem auch hier gründlich aufräumenden Barockstil in den Kirchen dieser Orte viele gab) sind ein Fingerzeig, dass die Meister ihre Verbindung mit den Heimatstätten nicht immer verloren.

Im letzten Jahrzehnt des XV und im Anfang des neuen Jahrhunderts erscheinen in Genua vier Künstlergeschlechter aus Carona ansässig; ihre Mitglieder sind oft genossenschaftlich verbunden.

Von Gaspar della *Scala* q. Petri stammen einige Palastportale feinsten Stils, und die frühesten ihrer Klasse, z. B. das des Palastes Sauli (1494). Sein Sohn Pietro besafs einen Steinbruch des damals in Mode kommenden schwarzen Marmors oder Schiefers, an der Marine von Chiavari, der in vielen Portalen Genuas und Savonas verwandt ist und eine Zeit lang den weifsen verdrängte. Alessandro q. Baldassari ist bereits genannt worden (S. 17). Pier Angelo q. Bernardini ist, in Gemeinschaft mit einem Aprile, der Urheber eines Prälatengrabmals zu Toledo.

Jacopo *Molinari* und sein Sohn Gian Battista lieferten (1499) in Verbindung mit diesem Scala ein bilderreiches und fein verziertes Marmorkreuz, das jetzt im Dom zu Savona unter Dach gebracht ist. Gio. Angelo wurde mit einem Bruder jenes Aprile die Kanzel dieses Domes übertragen.

Dass *Solari* der Familienname der bekannten venezianischen Architekten und Bildhauer Pietro, Antonio und Tullio Lombardi war, ist neuerdings nachgewiesen worden, ebenso, dass sie nicht aus Casate, sondern aus Carona stammten.[1]) Auch in Genua fehlen die Solari nicht: hier war thätig Antonius q. Andreae, genannt Sante. Ein Giacomo F. Georgii wird 1536 mit zwei Portalen für den Grafen von Olivares beauftragt. Neben den caronesischen kommen auch Solari aus Campione vor.

Das angesehenste Geschlecht aber waren in Ligurien in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die *Aprile*. Familien dieses Namens giebt es noch heute in Carona. Zuerst begegnet uns (1499) ein Steinmetz Georgio de Avrile von Carona, Sohn des Andreas. Dann tritt als ihr Haupt auf der älteste von drei Brüdern, *Pietro*, Sohn des Giovanni; über ein halbes Jahrhundert (1504—1558) in Genua ansässig, erscheint er sehr oft in Carrara. Sein Name ist zuerst bekannt geworden im Leben Michelangelo's, der ihm die Lieferung des für die Fassade von S. Lorenzo bestimmten Statuenmarmors anvertraute.[2]) Obwohl er ein hohes Alter erreicht hat, ist doch von grofsen ihm erteilten Aufträgen wenig bekannt und von erhaltenen Werken fast nichts. Ein bescheidenes Tabernakel für fünf Lire liefert er 1507 einem Geistlichen, einen Zierbrunnen für das Schloss Calahorra (1517) in Gesellschaft mit einem Antonio von Carona, Sohn des Domenico, ein verschollenes Grabmal der Eleonora Malaspina für Massa, eine Madonna für die Kathedrale von Pisa 1516. Sollte es die über dem schönen Weihbecken sein? Pietro scheint mehr Unternehmer und Lehrer gewesen zu sein, ein Mann von weitverzweigten Verbindungen. Von seiner Leistungsfähigkeit und Zuverlässigkeit ist ein Beweis das Testament des Ordoñez. Im Jahre 1526 wird ihm ein Bertran de Gazino, Antonio's Sohn, als Lehrling übergeben.

---

[1]) Ersteres von M. Caffi, letzteres von B. Cecchetti, dem Direktor des Archivs der Frari.

[2]) Ad instant. Magri Petri de Carona Valle Lugani negociorum gestoris Magri Michaelis Angeli Bonerote sculptoris florentini etc. Actum Carrarie 13. Nov. 1522. (Carlo *Frediani,* Ragionamento stor. su le div. gite che fece a Carrara M. A. Buonarroti. Siena 1875, p. 57.) Nach einer Mitteilung von Professor Magenta hat er auch für die Certosa Marmor geliefert.

Sein Bruder Gio. Antonio lebte zeitweise in Savona. Der dritte, Antonio Maria [1]), war, wie es scheint, der jüngste, denn er begegnet uns erst sechszehn Jahre nach der ersten Nennung Pietro's in Genua, und zwar in seinem auf dem Grabmal des D. Pedro Henriquez eingemeifselten Namen. Diese Verbindung mit Spanien hielt er in der Folge fest, mehrmals ist er dorthin gereist, und in einem spanischen Aktenstück wird sein Name zum letzten Male verzeichnet.

DAS GRABMAL DES D. PEDRO HENRIQUEZ

Bemerkenswert ist bei den in der Universitätskirche jetzt wieder wie an ihrem ursprünglichen Ort einander gegenübergestellten Monumenten beider Gatten die offenbar mit Absicht durchgeführte Verschiedenheit der gleichzeitig aus derselben Schule hervorgegangenen Entwürfe. Für den Besteller war diese Mannigfaltigkeit, dieser Aufwand von Erfindung wohl ein ebensolches Merkmal der Magnificenz, wie der schneeweifse Marmor, die Fülle der »kleinen Arbeiten« und die gesonderten Aufbauten für das elterliche Paar. In den älteren Denkmälern von Sta. Maria del Popolo, wo gewiss ein Höchstes beabsichtigt war, hatte Sansovino bereits möglichst symmetrische Übereinstimmung als Schönheitsaxiom betrachtet. Hier dagegen beschränkt sich das unentbehrliche Element der Gleichmäfsigkeit fast nur auf die Gröfse und auf die Zahl und Verteilung des figürlichen Schmuckes.

Das Denkmal des Familienhauptes sollte als solches ausgezeichnet werden, und im Jahre 1520 befriedigte schon die alte, unübertrefflich schöne Form des Nischengrabmals nicht mehr, wenn sie nicht möglichst einer Tempiettofassade mit Säulenhalle und Giebel glich. Die Nische ist demgemäfs flankiert von zwei freistehenden Säulenpaaren römischer Ordnung; die reich verzierten Pilaster, früher selbst an päpstlichen Denkmälern (wie dem Alexanders VI) genügend befunden, stehen bescheiden dahinter. Ein solcher Säulenaufwand kommt bei keinem römischen oder toskanischen Werk dieser Klasse vor, selbst jene Prachtstücke der Verwandten Julius' II haben nur Halbsäulen. Diese Säulenflucht aber hatte eingreifende Folgen für das Ganze; sie schloss die Abstufung der Doppelnische aus.

Eine zweite besondere Eleganz sollte der klassische Giebel sein, der an die Stelle der phantastisch-figürlichen Tritonenbekrönung des ersten Denkmals tritt. Hatte nicht Cicero gesagt, der Giebel des kapitolinischen Jupitertempels würde selbst an einem Tempel des Himmels nicht zu missen sein, obwohl es da nicht regne? Hätte man nun die Bogenstirn mit ihren äufserst breiten Archivolten gerade über das Säulengebälk gesetzt, so würde der Giebel mit stärkster Profilierung aus der Wandfläche hervorgetreten sein, viel zu stark wenigstens für das Formgefühl der noch an den flachen Aufbau des XV Jahrhunderts gewöhnten Meister. Derselbe Giebel ferner (dessen Verbindung mit einem Nischenbogen überhaupt unglücklich ist) zog ein vollständiges zweites Gebälk nach sich, mit Architrav, Fries und Gesims. Auch diese Tautologie hoffte der Meister wenigstens zu mildern, wenn er den ganzen oberen Teil, vom Kämpferpunkt an, tief hinter das Säulengebälk an die Wand zurückdrängte. So erscheint nun das Ganze wie eine flache Wanddekoration, deren Untergeschoss

---

[1]) In einem italienischen Aktenstück schreibt er sich Antonio Maria de Carona del Vescovado di Como (Alizeri V, 123); in lateinischen Notariatsinstrumenten heifst er Antonius Maria de Aprile, Daprile, de Apprile, de Aprilis de Carona de Lagu Lugani Episcopatus Comensis.



ANTONIO MARIA DE APRILE

GRABMAL DES D. PEDRO ENRIQUEZ DE RIBERA

zwei Tabernakel mit Säulen vorgesetzt sind. Diesen aber bleibt nichts zu tragen übrig, als zwei kleine Figuren.

Auch die Ausfüllung des Inneren der Nische ist nicht glücklich verändert. Um nämlich den Stylobat ganz für die prunkenden Wappen frei zu bekommen, ist die Inschrifttafel aus dem Sockel in die Nische, und zwar als Postament des Sarkophags hinaufgerückt. Dadurch verliert die ruhende Gestalt an hohem Raum über sich, ihr Profil reicht sogar in das Relief hinein.

Wenn also hier der junge Meister Antonio Maria das Gute »überguten« wollte, vielleicht unter dem Einfluss jener Übergangszeit: so dürfte dagegen seine reinere, klarere Ornamentik der des älteren Genossen vorzuziehen sein. Die einfachen, luftig emporstrebenden Akanthuszweige sind eine geschmackvollere Bekleidung der Säulenschäfte; neben dem herrlichen Wogenband dieser Archivolte erscheinen die im Pendant schwülstig. Nur in Pilasterfüllungen und Friesen werden dem grotesken Geschmack Hekatomben dargebracht: unten Seecentaurenkinder mit Greifen, oben, gruppiert um vier Masken, Paare von Kindern und monströsen Flossenfüfslern, von Putten geritten.

Im Figürlichen dürfte sich die Wagschale ebenfalls zu seinen Gunsten neigen. Das behelmte Antlitz des alten Herrn konnte viel persönlicher heraustreten als das Profil der in ihrem Witwenschleier begrabenen Dame. Es ist ein magerer edler Kopf von scharfen Linien; die volle Rüstung ist nach V. Carderera ganz korrekt, vielleicht haben die eigenen Waffen des D. Pedro dem Bildhauer vorgelegen; man bemerkt das auffallend lange Schwert.

Im Tympanon des Giebels steht einsam und etwas zu klein die Kniefigur einer ernst schönen Madonna mit dem Kinde; auf den durch das Zurückweichen des Bogens gewonnenen breiten Deckplatten des Gesimses finden die Statuetten des englischen Grufses nebst Lilienvase und Betpult mehr als hinreichenden Platz. In den Nischenreliefs der Auferstehung und des Noli me tangere fällt auf die heftige Bewegung mit auseinandergeworfenen Extremitäten. Der Grund ist blau, Stadt und Landschaft sind vergoldet. Die Kreuzigung zeigt mächtige Körperformen. In den Zwickeln haben die Engel klassischen Genien Platz gemacht, einem Jüngling mit Tropäon, einer Victoria mit Tyrsosstab.

Zu Füfsen und zu Häupten des Sarkophags stehen zwei lebensgrofse nackte Knaben mit umgestofsenen Fackeln. Der linke und bessere dieser im Motiv völlig übereinstimmenden Knaben ist von rundlich-drallen Formen, er hat die Züge eines Schlafenden; der zweite missfällt durch die hässliche Grimasse des Weinens und die Fettfalten. Vielleicht ist es der in einem Auftrag von 1529 nachbestellte.[1]

Während man sich Antonio Maria von diesem weitschichtigen Werk ganz in Anspruch genommen vorstellt, wird berichtet, dass er eine kunstvolle Kanzel für den Dom von Savona (18. März 1522) übernahm, allerdings mit Zuhülfeziehung des dort ansässigen Gio. Angelo Molinari. Diese Kanzel ist das einzige grofse Marmorwerk, das aus dem alten Dom, der ein Museum lombardischer Skulptur gewesen sein muss, in den neuen übergegangen ist. Sie übertrifft an Aufwand von Zieraten und Bildwerken die wenige Jahre später (1527) von Pier Angelo della Scala ausgeführte des Domes von Genua. Die Absicht scheint gewesen zu sein, Dekoratives und Plastisches in Gleichgewicht zu bringen; vielleicht hatten sich die Meister so in die

[1]) E più de darge quello puttino e [en] la sepultura de signor suo padre. Alizeri a. a. O. p. 90.

Arbeit geteilt. Molinari wird das erstere, nebst der Quadratur, zugefallen sein; man findet ihn auch mit Anfertigung der Marmorstufen des Domes beauftragt. Auf einer dreiseitigen Basis mit Sirenengestalten wächst der eingezogene Hals eines runden Säulenschafts hervor, um den sich vier nackte Flügelknaben (die Vettern derer auf dem Grabmal) bewegen. Dann breitet sich der Stamm kelchartig aus mit zahlreichen Lagen plattenförmiger, karniesartiger und konsolenbesetzter Glieder (auf einem Relief der Kirchenväter) bis zu dem Achteck.

Die Tafeln der Brüstung sind geschieden durch Hermen lachender Flügelknaben; in den fünf Spiegeln sitzen die Evangelisten, lebhaft bewegt, Matthäus und Johannes fast knabenhaft. Das merkwürdigste aber ist ein vielfach »abgetöntes« Relief, wo ein bärtiger Gottesmann von der Kanzel zu einer bewegten Versammlung redet.

DAS GRABMAL DES BISCHOFS VON AVILA ZU TOLEDO

Wahrscheinlich während der Abwesenheit der Künstler zur Aufstellung der Denkmäler erschien in Genua der Bischof von Avila, Francisco Ruiz, mit einem Entwurf seines eigenen Grabmals, das er aus carrarischem Marmor in Toledo zu errichten gedachte.

Dieser treue langjährige Begleiter und Vertraute des Ximenes hatte sich nach der Wahl Hadrians von Utrecht aufgemacht, dem neuen Papst in Saragossa zu huldigen, war ihm nach Rom gefolgt und bei der Krönung in S. Peter (11. Januar 1522) gegenwärtig. Er scheint ihm bis an dessen Tod (14. September 1523) zur Seite geblieben und erst nach der Wahl Clemens' VII zurückgekehrt zu sein, denn im Sommer 1524 trifft man ihn noch in Genua.

Dieser Prälat, ein Sohn Toledos, hatte sich mit Eifer der von seinem väterlichen Freunde, dem Erzbischof, gegründeten Kirche S. Juan de la Penitencia angenommen; in die Capilla mayor, zur linken Seite des von Juan de Borgoña und seinen Schülern gemalten Retablo sollte das Denkmal zu stehen kommen. Der Kontrakt enthält sehr eingehende Bestimmungen, die einen mit solchen Werken vertrauten Mann verraten. Der Marmor z. B. soll »der beste, ausgesuchteste und feinste« sein, der in den Gruben zu finden ist, ganz fleckenlos, wie der am Ximenes- und dem königlichen Denkmal (die er also in Carrara gesehen haben muss), ja noch besserer, wenn solcher aufzutreiben; die Bearbeitung sehr glatt und durchsichtig; die Ornamentik reich und fein *(varietate foliorum el laborum parvulorum)*. Dass er ein grofser Freund der Skulptur war, sieht man noch heute in seiner Kathedrale zu Avila, mit der sich wenige spanische Kirchen in Marmorwerken dieser Zeit messen können. Dort scheint er auch schon Genuesen beschäftigt zu haben. Vor Allem fesselt durch Originalität der Idee, Lebendigkeit des Motivs und meisterhafte Ausführung die Statue seines Vorgängers, D. Alonso Fernandez de Madrigal († 1455), des gelehrtesten und fruchtbarsten Theologen seiner Zeit. El Tostado, wie man ihn nannte, ist schreibend und zugleich meditierend gedacht, wie sonst Kirchenväter dargestellt wurden; in perlenbesätem, schweren Pluviale, thronend auf prächtiger Kathedra in einem mit Figuren reich verzierten Nischenaufbau; ihm zu Häupten ein Reliefrund mit der Epiphanie. Dies Denkmal (wahrscheinlich 1521 aufgestellt) ist auch merkwürdig als Ausdruck einer Gesinnung, die wissenschaftliche Gröfse ehren will, ohne dass Triebfedern des Familienstolzes oder der Devotion dabei mithelfen. Das Ruiz' Wappen tragende Sagrario über dem Hochaltar, mit sechs sakramentalen



Giovan Antonio de Aprile und Pier Angelo della Scala.
Grabmal des Bischofs Francisco Ruiz in Toledo.

Reliefs, ist eine Miniatur in Marmor. Neben diesen Werken italienischer Hand lernt man auch die gleichzeitige spanische Skulptur in achtungswerter Weise kennen. Der Stil des grofsen marmornen Retablo des hl. Barnabas in der Sakristei, eines noch immer anonymen Werkes, der auch in dem Altar des hl. Segundus (um 1525) wiederkehrt, ist dem der Ordoñez und Berruguete verwandt. Alle diese Werke fallen in die Zeit des Ruiz (1514—28).

In Genua wandte er sich an den uns bekannten Kreis von Bildhauern, und in Abwesenheit des Antonio Maria übernahm das Denkmal dessen sonst wenig genannter Bruder Giovan Antonio de Aprile in Gemeinschaft mit einem anderen Caronesen, Pier Angelo della Scala. Der Preis wird in dem Kontrakt vom 5. Juni auf 825 Dukaten festgesetzt, der Termin der Vollendung ist ein Jahr. Im Frühjahr 1526 war es jedenfalls transportbereit. Als sich nämlich Bernardino Gazini damals zu einer Reise nach Spanien anschickte, setzte ihm Scala, zugleich in Vertretung Gio. Antonio's, sechs Goldscudi aus für die Zeit seines Aufenthalts in Toledo, wohin er sich offenbar begeben soll, um das Ruiz-Denkmal aufzustellen.

Sehr bedeutend ist der Kopf des alten Prälaten, der sicher in Genua nach dem Leben modelliert wurde; er erinnert an den greisen Goethe.

Der von ihm mitgebrachte Plan (*tipus seu designium)* war von allen sonst bekannten dieses und weiterer Kreise abweichend. Auf hohem, einfachen Unterbau von schwarzem und weifsen Marmor erhebt sich das wappengeschmückte Postament für drei sitzende Statuen der Caritas, Fides und Spes, die sich auf einem bankartig vorspringenden Sockel niedergelassen haben. Darüber folgt der Aufbau der viereckigen Nische, die etwas breiter als hoch ist, flankiert von Pilastern und bekrönt von einer Relieftafel der Verkündigung. Die Schlummergestalt des Prälaten ruht auf der mit einem Tuch bedeckten Sohlbank der Nische (der übliche Sarkophag fehlt), unter einem Himmelbettvorhang, den zwei edle Engelgestalten in langen Gewändern wegziehen und erheben, unterstützt von zwei Knaben. Dies köstliche mittelalterliche Motiv, das der Bischof vielleicht aus Cosmatengräbern in Rom kennen gelernt hatte, findet sich in der Renaissancezeit sonst nur in verkümmerten Resten.

Der Nischenaufbau ist von einem zweiten, äufseren Rahmen umschlossen; auf Wandpilastern sitzen halbe Blendbogen, die ein aus Schnecken gebildeter Giebel der Relieftafel aufnimmt. Dies ergiebt ein Ganzes, das wie die Übersetzung eines spätgotischen, gedrückten Kielbogens aussieht. Darüber die Gruppe des Pelikans und ein Krucifix.

Über den Pilastern, zur Seite des Verkündigungsreliefs, stehen die beiden Johannes; nach oben gewandt, in den Zwischenräumen der Pilaster, die Apostel Jakobus und Andreas; sie stammen augenscheinlich aus derselben Werkstatt wie die Statuetten der Henriquezdenkmäler. Ganz neu sind dagegen die thronenden, lebensgrofsen Tugenden. Sie haben ihre nächsten Analogien wohl in den weiblichen Eckfiguren französischer Monumente, wie man sie an Michel Colombs Grabmal Franz' II, Herzogs der Bretagne, in Nantes sieht, und in den bronzenen (jetzt durch marmorne ersetzten) des Mausoleums Ludwig XII in St. Denis. Es sind Gebilde der zur reinen Schönheit und Anmut geläuterten Kunst, etwas frei im Kostüm für das Grab des Gefährten des ascetischen Ximenes; verwandt den Allegorien des Sansovino in den Denkmälern von Sta. Maria del Popolo, aber ohne frostige Nachahmung der Antike.

Das ornamentale Element ist mehr zurückgestellt, gegen die Vorschrift des Kontrakts, meist wird mit den schlichtesten Gliedern gearbeitet; z. B. ist bei den inneren Pilastern das Kapitäl ersetzt durch eine Fortsetzung der Riefenleiste.

Vielleicht befriedigte das Ganze nach seiner Aufstellung den durch platereske Üppigkeit bereits verwöhnten Geschmack der Toledaner nicht ganz, man glaubte es durch eine Anzahl Zusätze in dem überladenen Ornamentstil der damaligen spanischen Schule bereichern zu müssen. Diese Zusätze bestehen in Holzschnitzereien, denen durch Ölfarbenanstrich ein marmorartiges Aussehen verliehen wurde. Den äufseren Pilastern sind barocke Halbsäulen vorgesetzt, die Statuen der beiden Johannes lehnen sich an zwei tabernakelartige Blendbogen; auf Zwergsäulen sind zwei neue Statuen, Maria und Johannes, zum Kreuze aufsehend, angebracht.

EINDRUCK DER DENKMÄLER IN SEVILLA

Das in der Inschrift des Grabmals D. Pedro's angegebene Jahr 1520 nennt die Zeit der Bestellung — *mandó hazer* —, nicht der Vollendung, wie Ponz verstand, dessen Erstaunen über solche Leistungsfähigkeit begreiflich ist.[1]) Über den Termin der Aufstellung giebt das Aktenstück vom 19. Dezember 1525 eine Mutmafsung an die Hand. Hier heifst es, Antonio Maria de Aprilis und Bernardino Gazini seien kürzlich aus Spanien zurückgekehrt *(qui nuper venerunt Ianuam ex Ispania,* Alizeri p. 94). Nun war es üblich, und wurde auch kontraktlich ausgemacht, dass der Meister für die Überführung und Aufrichtung solcher Denkmäler an dem Ort ihrer Bestimmung Sorge trage. Man wird also das Jahr 1525 spätestens als Termin der Aufstellung in der Karthause bezeichnen dürfen.

Hier begegnet man zuerst als Genossen und Begleiter des Aprile einem bisher nicht vorkommenden Gazini. Es wird ein Verwandter des seit 1522 verschwundenen Pace sein. Diese wahrscheinlich durch Pace begründete Verbindung beider Familien lässt sich von nun an noch ein Jahrzehnt lang verfolgen. Bernardino, mehrmals (1526 und 1532) als auf Reisen in Spanien begriffen genannt, ist im Jahre 1534 noch einmal mit Antonio Maria zusammen in Sevilla gewesen. Auch später trifft man Caronesen und Bissonesen verbunden, z. B. im Jahre 1558 bei der Loggia von Brescia.[2])

Die Aufstellung beider Denkmäler in der Cartuja muss dort Aufsehen gemacht und auf den Geschmack eingewirkt haben. Dies ist zu schliefsen aus den Aufträgen, welche beide Meister von Sevilla mitbrachten. Wo eine neue Kunstform unvermittelt verpflanzt wird, begegnet sie zuvörderst unvollkommenem Verständnis, sie wird nur fragmentarische Wirkungen und oft Widerstand aufregen. In Sevilla jedoch hatten bereits seit dem Anfange des Jahrhunderts einzelne toskanische Wanderkünstler das Auge für italienische Formen vorbereitet. Die Terrakottaarbeiten des Pisaner Ornamentisten Niculoso hatten die farbige glasierte Figurenplastik und Malerei und den grotesken Ziergeschmack nach Lissabon und Sevilla gebracht. Denn dort kannte man bisher nur die maurisch stilisierten, geometrischen und pflanzlichen Muster. Der Toskaner Domenico Fancelli hatte zeitweilig am Hochaltar der Kathedrale geholfen, der Florentiner Michele sich dort bleibend niedergelassen und ganz der grofsen Thonplastik zugewandt. Niemand aber wird bis zu den zwanziger Jahren daran gedacht haben, dass die neue Art den herrschenden halb maurischen halb gotischen Nationalstil verdrängen werde, wenn auch (wie man am Palast Alba sieht) mancherlei italienische Elemente von den dortigen *albañiles* in ihr Ziersystem verwoben wurden. Erst die Ausgiefsung dieses Füllhorns lombardischen Ornamentluxus eroberte im Sturm die

---

[1]) *A. Ponz,* Viage en España VIII, 238.

[2]) *Zamboni,* Memorie int. alle pubbl. fabriche di Brescia. 1778. p. 64.

Spanier. Es ist wohl nicht zufällig, dass gerade um diese Zeit in Sevilla der platereske Stil aufblühte. Die Prachtbauten des Stadthauses und der grofsen Sakristei begann Diego de Riaño, der damals (1527) aus Valladolid herberufen wurde; aber als er kam, bewegte er sich noch in halbgotischen Formen, wie die alten Teile der Casas Capitulares beweisen.

Ein Zeugnis der Erfolge der Genuesischen Bildwerke liegt in der freilich zum Teil dunkelen Geschichte von den sechs Kontrakten. Sie waren in Sevilla durch das Haus Niccolò de' Cattanei & Comp. mit den beiden Meistern abgeschlossen worden; auf ihr Ersuchen übernahm in Genua das Haus Stefano und Niccolò Grimaldi die geschäftliche Aufsicht über die Ausführung. Die Auftraggeber gehörten fast sämtlich der ersten Aristokratie von Sevilla an, und wieder steht unter ihnen der Marques von Tarifa. Ihm schliefst sich an sein Majordomus *(factor)* Alonso de Villafranca. Es folgt Rodrigo de Guzman, Herr von Algaba,[1]) von dessen Palast in Sevilla noch verbaute Teile bei der Pfarrkirche Omnium Sanctorum zu sehen sind. Ferner Don Jorge de Portugal, aus einem von Portugal nach Sevilla übergesiedelten Zweige des Hauses Braganza, später Kastellan des Alcazar und in zweiter Ehe vermählt mit einer Enkelin des Columbus, von Karl V zum Grafen von Gelves erhoben. Endlich zwei Damen: Doña Marina de Torres[2]) und die Marquesa von Ayamonte.

Um diesen Verpflichtungen zu genügen, erweiterten die Meister ihre Genossenschaft durch Aufnahme des Pier Angelo della Scala aus Carona für zwei Jahre, mit Teilung des Gewinnes (19. Dezember 1525). Noch ein vierter, Bernardino *(marmorerius et picapetrum)* wird hinzugezogen, aber für ihre sonstigen Arbeiten, mit Ausschluss jener spanischen Aufträge, denen sich die drei ausschliefslich widmen wollen.

Nur der Gegenstand des letzten Kontraktes wird deutlich als Marmorgrab bezeichnet und nur seine Ausführung ist durch die Existenz des Denkmals unzweifelhaft festgestellt. Worin die übrigen fünf Denkmäler bestanden haben, ist nicht ganz klar. Sie heifsen *certa marmora fabricata* und *edifitia seu imagines hedifitiorum marmoris,* wie die Meister *magistri hedifitiorum marmorum seu imaginum.* Gewiss ist, dass sie in Angriff genommen sind und ein volles Jahr in Arbeit gewesen. Dann aber trat eine Unterbrechung ein. Am 8. Dezember 1526 ergeht an die Meister der Befehl des Dogen (Antiniotto Adorno), Genua zu verlassen *(hinc recedere)*; zuvor aber wird festgestellt, wieviel sie bereits geliefert und bezahlt erhalten haben. Die Summe beläuft sich auf 756 scudi auri solis und soldi 12

für Algaba	35	marmora	=	165 Dukaten (pro integra solutione de marmoribus 35)
» Tarifa	13	»	=	52 »
» Torres	10	»	=	60 »
» Portugal	?	»	=	52 »
		zusammen		329 Dukaten;

der Rest (427) kommt auf das Denkmal der Marquesa von Ayamonte, für das sie aufserdem noch 165 scudi bekommen. Da die Gesamtsumme hier 1900 Dukaten betrug, so mochten die Arbeiten daran bis zu nicht ganz einem Drittel vorgerückt sein.

---

[1]) Bei Alizeri *Largana,* was entstellt ist aus del' Argaua. Die Namen sind enthalten in einem Notariatsakt vom 8. Dezember 1526, wo Bernardino, wieder in Spanien abwesend, durch procura vertreten ist.

[2]) Eine Da. Maria Ponce de Leon war vermählt mit Juan de Torres, einem der Venticuatro von Sevilla. Sie war eine natürliche Tochter des Juan Ponce de Leon, Herzogs von Arcos und der Catalina Gonzalez de Oviedo. *Haro,* Nobiliario I, 200.

Der Befehl des Dogen hing wohl mit der Kriegsnot der Stadt zusammen. Andrea Doria hatte die von Corsica nahende spanische Flotte gezwungen, nach Neapel abzuziehen. Die französische Flotte, nachdem sie beide Rivieren fast ganz besetzt, hatte am 16. August 1526 die Belagerung Genuas eröffnet; es folgten Teuerung, Pest und Entvölkerung von Stadt und Land.

Von den fünf ersten Denkmälern ist dem Verfasser in Sevilla und Umgegend keine Spur zu entdecken gelungen. Es ist aber kaum denkbar, dass solche Marmorwerke, wären sie wirklich aufgestellt worden, der Aufmerksamkeit der Reisenden und Ortsbeschreiber entgangen sein sollten. Auch hat sich später keine weitere Erwähnung in den Notariatsakten gefunden. Wahrscheinlich sind die Aufträge nach jener Zerstreuung der Meister nicht wieder aufgenommen und die hergestellten Marmore, d. h. Säulen, für andere Bestimmungen verwandt worden.

DAS DENKMAL AYAMONTE

war nichts anderes als der grofse marmorne Retablo des Hochaltars der Franziscanerkirche zu Sevilla, mit den zur Seite knieenden Statuen der Stifterin und ihres Gemahls.

Am 26. März 1525 war D. Francisco de Zúñiga y de Guzman, Marques von Ayamonte in der Blüte der Jugend gestorben. Seine Witwe D^a. Leonor Manrique de Castro († 1536), Tochter des Herzogs von Najera, hat also im ersten Schmerz den Entschluss gefasst, ihrer kurzen Ehe ein Denkmal ohne Gleichen zu setzen. Ihre Patronatskapelle, für die sie es bestimmte, war das Presbyterium *(capilla mayor)* von S. Francisco el Grande. Aber es widerstrebte ihr, sich, mitten in Leben und Jugend, in Stein aufgebahrt zu sehen; sie wählte also die dort nicht unbekannte, von der Gotik bereits mustergiltig angewandte und ihr von dem plateresken Stil dann entlehnte Disposition knieender Statuen in Seitennischen der Altarkapelle. Die Karthause von Miraflores besafs eine solche Statue des Infanten D. Alonso, das Kloster Fresdelval die des D. Juan de Padilla. All' der Aufwand jener Nischengräber von Säulen, Pilastern, Statuetten, ward in den hohen Retablo verlegt, dem die marmornen Beter sich zuwenden. Diese sind schlicht und edel gedachte Gestalten. D. Francisco, ein Jüngling in voller Rüstung, nicht ohne einen schmerzlichen Zug, die Marquesa in Witwentracht, sanft lächelnd. Der Raum in dem sie mehr als drei Jahrhunderte lang über ihrem Staube knieten, war von seltener Pracht. Man stieg auf roten Marmorstufen zu dem hohen Presbyterium hinan; die Wände waren von rotem Jaspis und mit eingelegter Arbeit bekleidet. Das Licht fiel durch drei Fenster mit Glasmalereien.

Als Kloster und Kirche im Jahre 1840 niedergelegt wurden, gab es glücklicherweise noch Inhaber des Titels der Ayamonte (die Altamira), die gebildet genug waren, das Inventar der Kapelle aufzubewahren. Im Jahre 1882 hat dann die Herzogin von Medina de las Torres das ganze Werk am anderen Ende der Halbinsel, in ihrer Patronatskirche S. Lorenzo bei S. Iago de Compostela aufstellen lassen.[1]) Wie einst die Leiche des Apostels, hatte es ohne Haverei den Weg durch das stürmische Meer nach Galizien zurückgelegt, — dem Stammland der beiden Gatten.

[1]) Im Sockel des Retablo liest man: Este altar que se hallaba colocado en la yglesia convento de S. Francisco en Sevilla destruida en 1840, fué traido y colocado en esta de S. Lorenzo en el 1882. Dispuso la traslacion y colocacion como la de los fundadores que parecen en ambos lados del templo su descendiente la Exma S.^ra D. Eulalia Osorio de Moscoso y Carvajal Duquesa de Medina de las Torres Marquesa de Monastero.

Freilich sieht der Altar in der neuen Aufstellung etwas anders aus als in S. Francisco, nach der Beschreibung des Gonzalez de Leon, die, wiewohl ungenügend, die einzige Urkunde über dessen früheren Zustand ist.[1])

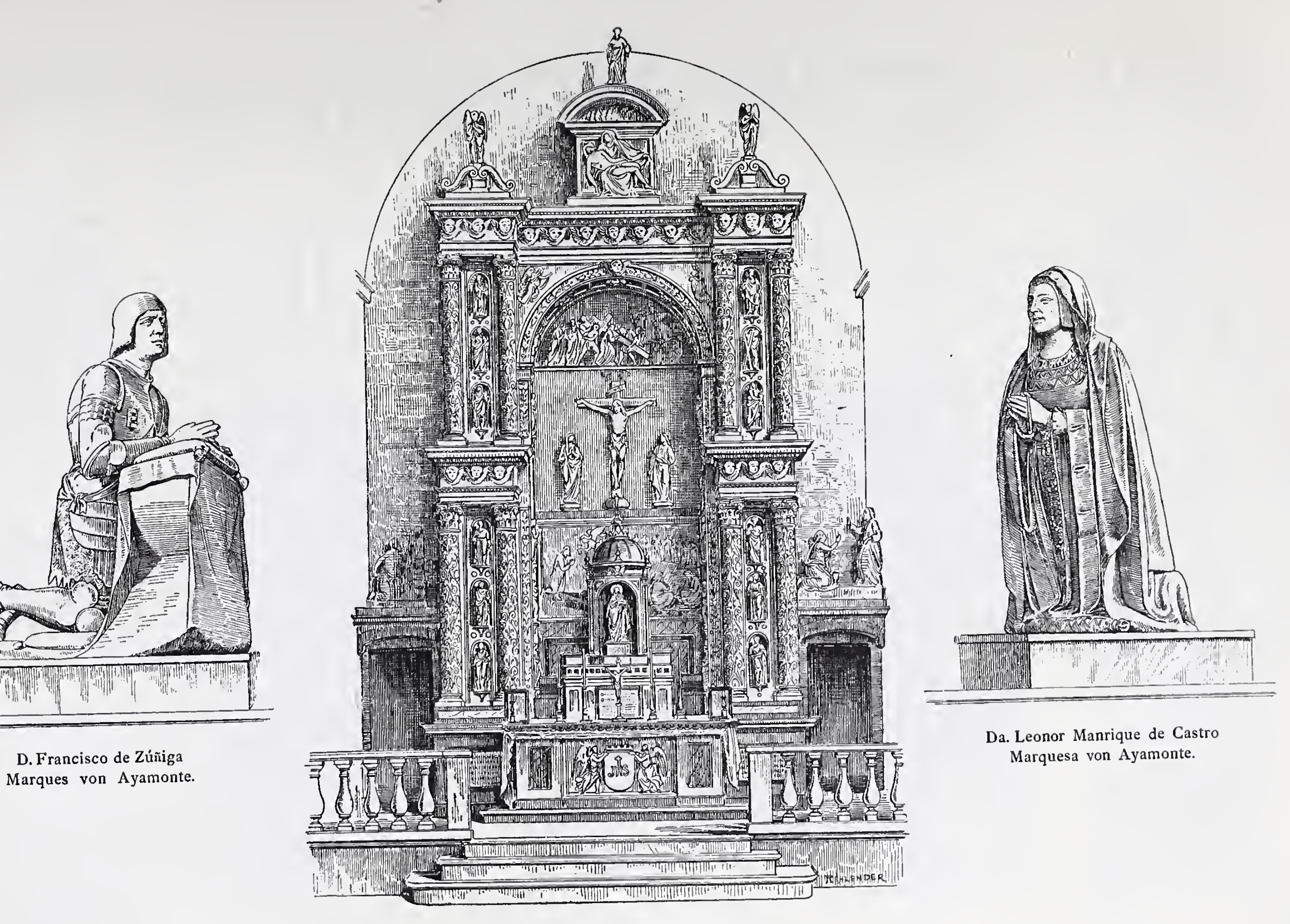
Der jetzige 9,20 m hohe, 4,65 m breite Retablo dürfte die ursprüngliche Disposition der lombardischen Meister kaum unentstellt wiedergeben. Die flache Nische von übermäfsiger Höhe, ist flankiert von zwei Ordnungen Säulenpaare, mit korinthischen und römischen Kapitälen; ihre Schäfte sind in der Art des Henriquez-Grabmals mit leichten Arabesken bekleidet; sie treten mit ihrem Gebälk stark hervor. Dieses Gebälk geht in dem oberen Geschoss durch; wahrscheinlich war dies auch im unteren der Fall, wie der Wegfall der Ornamente des Intrados der Nische an dieser Stelle verrät. In den vier Interkolumnien stehen je drei, in der Bogenlaibung acht Statuetten, also zusammen zwanzig. Sie ruhen auf Konsolen und lehnen sich an ganz flache Muschelnischen. Diese Heiligenfiguren sind scharf charakterisiert und edel bewegt, im Stil denen auf den schon besprochenen Denkmälern gleich. Die grofse Nische füllen jetzt drei Bildwerke: in dem Halbrund das Relief der Kreuzschleppung; darunter in Freiskulptur der Gekreuzigte mit Maria und Johannes; endlich ein sehr grofses, landschaftlich und weiträumig behandeltes Gemälde in Marmor: das Gebet im Garten. Die Gestalt des betenden Heilandes mit dem Engel ist von den am Boden sitzenden Jüngern getrennt durch eine Baumgruppe in der Mitte; in dem im äufsersten Flachrelief behandelten Hintergrund erscheint Judas mit der Wache. Diese ganze Anordnung der Nische scheint erst ein Werk der neuesten Aufstellung. In Sevilla befand sich hier ein altes Muttergottesbild, eine *estatua de vestir,* d. h. eine bekleidete Puppe, an der nur Kopf und Hände plastisch ausgeführt waren. Gonzalez de Leon sah das Gebet in Gethsemane, sowie einen verschollenen Einzug in Jerusalem, unterhalb der knieenden Statuen in Nischen eingelassen. Die Kreuzschleppung gehörte zu einem Seitenaltar des Presbyteriums links, war aber erst 1813 aus dem Kreuzgange hierher gebracht worden. Es scheint indess wohl möglich, dass jene Reliefs (wie es das Schicksal so vieler Werke edler Kunst gewesen ist) erst in späterer Zeit von den Barfüfsermönchen entfernt worden sind, um ihrem Fetisch Platz zu machen. Denn diese Tafeln sind ganz in dem damaligen Genuesischen Reliefstil; sie können auch nur für einen grofsen Altar gearbeitet sein; endlich, sie waren das Eigentum der Patrone des Retablo von S. Franzisco.

Die Bogenzwickel zieren zwei anmutige Reliefgestalten des englischen Grufses. Über dem Kranzgesims erhebt sich ein tabernakelartiger Aufsatz mit der Pietas; diesen wie das Gebälk über den Säulenpaaren bekrönen jetzt drei Engelstatuen mit Passionswerkzeugen, neue Zuthaten. Endlich sind noch zu beiden Seiten des Retablo, über den zur Sakristei führenden Thüren zwei Reliefs aufgestellt, der büfsende hl. Hieronymus, eine geringe Arbeit, und ein ausdrucksvolles Noli me tangere.

Vor diesem Reichtum an Bildwerken tritt nun die Ornamentik bescheiden zurück. Doch verstecken sich hinter den acht Säulen reiche Pilasterfüllungen; die Bogenlaibung schmücken Rosetten; Schäfte und Schaubogen der Nische sind auch nicht vergessen. Nur in den Friesen haben, dem Ernst des Altars entsprechend,

---

[1]) *Gonzalez de Leon,* Noticia artística de Sevilla. Tom. I, 146 f. S. 1844. Er spricht z. B. von drei *cuerpos* oder Geschossen, über dem dritten sah er drei ruhende Statuen, der Fides, Spes und Caritas; ferner von vergoldeten und farbigen Marmoren. Die Zeichnung ist nach einer Photographie gemacht, die Sr. Santiago Martin Gutierrez für mich anfertigen liefs.



D. Francisco de Zúñiga
Marques von Ayamonte.

A. M. Aprile und Bernardino Gazini
Altar von S. Lorenzo in Santiago de Compostela.

Da. Leonor Manrique de Castro
Marquesa von Ayamonte.

die orgiastischen Rhythmen der Groteske dem Canto fermo einer Reihe Cherubim Platz gemacht, alle jedoch verschieden gebildet.

Dieses Werk wird noch einmal in einer Akte vom 16. September 1532 genannt, wo Antonio Maria den in Sevilla anwesenden Bernardino beauftragt, sein Guthaben bei der Marquesa, wie bei dem Bischof von Avila einzutreiben. Dieser aber war nicht mehr unter den Lebenden.

NEUE AUFTRÄGE DES MARQUES VON TARIFA

Zwei Jahre nach der Rückkehr Antonio Maria's und Bernardino Gazini's aus Sevilla, am 31. Januar 1528, schloss der Notar Achille Bartolommei aus Lucca im Namen des abwesenden Johann Fabra, Kommissars des Marques, mit ihnen und Pietro de Aprile einen neuen Kontrakt über eine grofse Anzahl baulicher und plastischer Arbeiten, deren Zeichnungen und Mafse Fabra mitgeschickt hatte. Die Meister sind also wieder nach Genua zurückgekehrt; allein die Inangriffnahme dieser Arbeiten scheint unterblieben zu sein, wenigstens übernimmt sie sämtlich, ja sogar mit einem eingetroffenen Nachtrag, am 10. September 1529 Antonio Maria allein für die Summe von 1800 Dukaten mit einer Frist von achtzehn Monaten. Alles verspricht er dann selbst in Begleitung eines Meisters nach Spanien zu bringen und dort aufzustellen.

Der Erfolg seiner ersten Bestellung hatte in dem Marques den Plan gereift, über der Familiengruft, im Altarhause der Karthause, Statuengräber für alle seine Ahnen aufzurichten. Der Notar erhielt eine Denkschrift und drei Zeichnungen überschickt. Die als Bogengräber *(sepoltura dell' arco)*, von späteren als *tumuli di marmo* bezeichneten »Urnen« sollten teils in Nischen der Seitenwände, teils in die Mitte der Kapelle, wahrscheinlich unter Baldachinen, zu stehen kommen. Zuerst wurden zwei bestellt: das eine mit drei, das andere mit fünf »Toten«. Die Inschriften sollten eingemeifselt und mit schwarzem Stuck ausgefüllt sein *(in pytte [empite] de stucho nero)*. In dem zweiten Auftrag vom 10. September 1529 wird noch ein Ehepaar hinzugefügt. Dreihundert Jahre hat dies Pantheon der Ribera in der Capilla mayor der Karthause bestanden; die Anordnung kann man sich nach den in Zúñiga's Annalen zerstreuten Angaben [1]) rekonstruieren. Diese Denkmäler sollten, mit Einschluss der im Kapitel aufgestellten, die glorreiche Chronik der zwei Jahrhunderte ausfüllenden Thaten der Ribera für die Befreiung des spanischen Bodens erläutern, — bis zur Einnahme Granadas, welcher der Tod D. Pedro's auf dem Fufse folgte.

An der Epistelseite war das Doppelgrab der Eltern des Gründers der Kirche: *Rui Lopez de Ribera,* in voller Rüstung, mit seiner Gemahlin *Ines de Sotomayor;* »der unter Alphons XI grofse Dinge that im Krieg der Grenze, und während der langen Belagerung von Algeciras tapfer kämpfend fiel« (1344). Seine Reste wurden aus der Kirche S. Marina hierhergebracht.

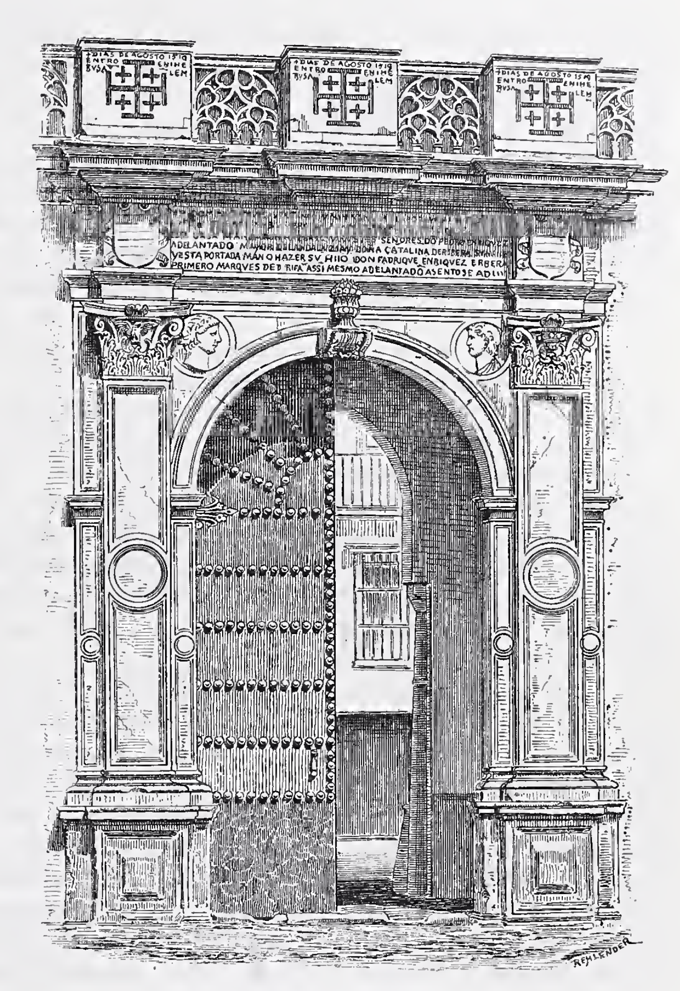
In der Mitte der Kapelle ruhte der *fundador* des Hauses und der Kirche, *Perafan I,* zwischen seinen Gattinnen Maria Rodriguez Mariño und Aldonza de Ayala, der Mutter des Diego Gomez. Von Perafan heifst es in der Inschrift, »dass er einen grofsen Teil seines Lebens verzehrte *(gastó)* im Dienste Gottes und im Kriege mit den Mauren, Dinge, durch welche sich die Menschen unsterblich machen; fünf

---

[1]) *Zúñiga,* Anales de Sevilla II, III, 368 ff., 392. III, 7.

Königen diente« (und sieben erlebte), »von D. Pedro bis auf Juan II, drei Söhne und einen Enkel im Kriege verlor und 1423 im Alter von 105 Jahren starb«.

An der Evangelienseite sah man das Doppelgrab der Eltern Perafan II, Diego Gomez, Adelantado der Grenze unter Juan II, der bei der Belagerung von Alora durch einen tückischen Pfeilschuss das Leben verlor (Mai 1434) und der Beatriz Portocarrero († 1458). Endlich das Dreigrab dieses Perafan II, des Vaters der Catalina de Ribera, inmitten seiner Gattinnen Teresa de Cordoba und Maria de Mendoza, Tochter des Marques von Santillana, »der den gröfsten Teil seines Lebens im Maurenkrieg verbrachte und im Mai 1455 starb«.



Portal der Casa de Pilatos in Sevilla.

Alle diese zehn Denkmäler nebst der Mehrzahl der Epitaphien findet man noch heute im Schiff der Universitätskirche an den Wänden untergebracht, je zwei Dreigräber eines Ritters zwischen zwei alten Frauen, und darüber je ein Paar. Bildniswert haben sie kaum, nur das Kostüm ist treu. Die beiden Dreigräber gleichen sich wie Wiederholungen: ein Greis von mageren, edlen Zügen mit langem Bart, zwei stattliche Matronen. Es sind die Heiligen des Ahnenkultus; sie sollen das Bild wiedergeben, unter dem sich pietätvolle Enkelkinder die ehrwürdigen Vorfahren denken. Eine seltsame aber sinnige, Beigabe sind zwei Genrefiguren, als Ausdruck des Siste viator und des Volksgedächtnisses: ein armer Wanderer auf seinen Stab gestützt, die Hand an der Brust, und eine Frau in Turban mit Fruchtkörbchen, die staunend vor den Marmorschläfern verweilen.

Die gleichzeitig mit diesen Ahnenbildern bestellten Architekturteile bestehen in Säulen, Zierbrunnen und einem Portal, alle für einen grofsen Palast bestimmt. Die Beschreibung des Portals verrät für welchen. Zwei korinthische Pilaster, Kaisermedaillons in den Zwickeln, Inschrift mit eingelegten Metallbuchstaben im Fries, — alles dieses passt auf das Portal der *Casa de Pilatos*, des Familienpalastes der Ribera

in Sevilla. Nur die Löwen über den Pilastern sind verschwunden. Freilich ist das Portal, das in acht Monden vollendet werden sollte, erst im Jahre 1533 zur Aufstellung gekommen.

Dieser Auftrag beurkundet die entschlossene Bekehrung des Marques zum italienischen Geschmack. Niemand wird heute mit Don Fadrique einverstanden sein, wenn er seinem im mudejaren und gotischen Stil errichteten Prachtbau durch ein Portal in rein »römischem« Stil den vornehmsten Abschluss zu verleihen glaubt.

Ob auch die anderen Stücke für die Casa de Pilatos bestimmt waren? Wenn man von 33 Marmorsäulen (zu sechs Dukaten) hört, mit Sockeln, Basen *all' antica*, mit geschwellten[1]) Schäften, das Kapitäl aber in spanischer Weise, so denkt man an einen Patio, ähnlich dem bekannten 24säuligen dieses Hauses. Bei der Belagerung von 1843 sind hier elf Bomben geplatzt; der erste Hof hinter dem Portal und der Garten machen den Eindruck notdürftig zurechtgemachter Ruinen. Die Halle am verwilderten Garten ist ein Magazin römischer Statuen und Säulen, unter letzteren einige durch schöne Kapitäle und Schäfte von farbigem Marmor wertvoll. — Endlich wurden zwei grofse Brunnen bestellt (für sechszig Dukaten), beide mit achtseitigen Becken *(ochiavado)*[2]), der eine, mit drei Schalen, für den Garten, der andere mit zweien für den Palasthof. Dies ist vielleicht der den grofsen Patio noch heute zierende, mit den vier Delphinen am Stamm der Schale.

Man könnte aber auch an den seit 1483 den Riberas gehörenden Palast Alba denken, in der Calle de las Dueñas, der vor Zeiten elf Höfe mit neun Brunnen und über hundert Marmorsäulen enthielt.

Andere sicher damals ebenfalls von Genuesern für die Karthause gelieferte Marmorwerke werden in den Akten nicht erwähnt. Zu verwundern wäre, wenn der devote D. Fadrique nicht auch religiöse Bildwerke bei ihnen bestellt hätte. Noch steht auf dem Feldweg von der Triana zum Kloster ein stark beschädigtes marmornes Hochkreuz, auf einer Säule, an seinem Fufs die Gruppe der Pietà, auf der anderen Seite ein Flachrelief der Kreuzigung.

Und in der einsamen Kapelle, dem einzigen im Umkreis der Porzellanfabrik der Messrs. Pickman noch erhaltenen geheiligten Bezirk, hat eine echt italienische Madonna ihre Nische gefunden, ein Bild von schneeweifsem Marmor, zartester Arbeit und vollkommener Erhaltung. Es ist eine mädchenhafte Gestalt, von schmalen Schultern und flacher Brust; die Finger lang, aber unverjüngt und mit besonders grofsem Oberglied. Ihre Züge drücken die von irdischen Empfindungen unberührte Reinheit und Stille der gottgeweihten Jungfrau aus. Das Kind hält ein Vögelchen und fasst mit der Rechten den Schleier. Den lombardischen Ursprung erkennt man auch in der Eleganz der wie gekämmten Falten der Tunika und den scharfen, aber wie gebügelten des Mantels, die sich dann gekräuselt über die blofsen Füfse legen.

EINE RELIQUIE FERNAN COLONS

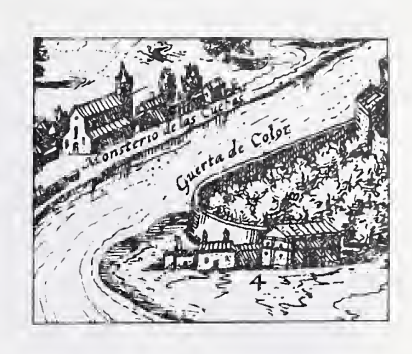
Bekannt ist, dass Ferdinand Colon, ein natürlicher Sohn des Christoph Columbus, geboren zu Cordoba 1487, gestorben 1539 zu Sevilla, nach seiner zweiten und letzten transatlantischen Fahrt vom Jahre 1509, auf vielen, fast ein Vierteljahrhundert um-

---

[1]) Collone — — fate un pocho *affuxellate* = affusolate, spindelförmig, mit Entasis, ausgebaucht. Alizeri V p. 89 ff. Furcimenta = fulcimenta, Postamente.

[2]) Ochiavado heifst im Lateinischen trogium a faciis octo.

fassenden Reisen durch Italien, Deutschland und die Niederlande, nebst Abstechern nach England und Frankreich, jene grofse, in ihrer Art einzige Bibliothek gesammelt hatte, die er zum Nutzen der Gelehrten aller Nationen und der Nachwelt in Sevilla dem öffentlichen Gebrauch zu übergeben gedachte. Ein Kolleg für mathematische Wissenschaften sollte damit verbunden sein. Bekannt ist auch, und durch Vorgänge der letzten Jahre in traurigem Gedächtnis, dass das Kapitel, seit es, da die Verwandten kein Interesse an der Stiftung zeigten, die Bibliothek an sich genommen hatte, diese nicht nur, in Bruch der letztwillig auferlegten Verpflichtungen, dem öffentlichen Gebrauch entzog, sondern auch dem Verfaulen und der Plünderung, zuletzt 1884 und 1885, überlassen hat, also dass die jetzige Bibliotheca Columbina nur noch einen geringen Bruchteil des 15370 Bücher und Manuskripte zählenden Inventars der echten Sammlung Colons in sich schliefst. [1])



Während einer vierjährigen Unterbrechung seiner Reisen, so glaubt man, vom 27. November 1525—1529, hatte er den Bibliothekbau errichtet, dessen Inschrift 1526 als Gründungsjahr angab. Das die Wohnungsgebäude mit einbegreifende Besitztum lag dicht an der Puerta de Goles, später Puerta Real genannt, zwischen Stadtmauer und Strom, neben dem von hohen Mauern umschlossenen Park exotischer Gewächse. Alles sieht man noch auf der Ansicht der Stadt im Braunschen Städtewerk, nach der um 1563 gemachten Aufnahme Hoefnaghels, mit der Bei- und Unterschrift *Casas de Colon*, *Guerta de Colon.* Die Anlage galt also damals für eine besondere Merkwürdigkeit der Stadt. Nachdem aber die Bibliothek in die Kathedrale übergeführt war, hat der vom Stifter für sie geschaffene Bau nicht mehr lange bestanden. Als die Besitzung, seit 1552 Eigentum des Genueser Bankiers Francesco Leardo, von dessen Erben dem Mercenarierorden verkauft worden war (1594), wurden alle Gebäude niedergelegt und das Kolleg des hl. Laurean an ihrer Stelle erbaut, das sich in unserem Jahrhundert in eine Fabrik verwandelte. Die letzte Erinnerung an Colon war ein Baum des einstigen Parks, ein Breiapfelbaum von den Antillen, der noch 1871 als *el arbol de Colon* gezeigt wurde.

Die kleine Skizze in Hoefnaghels Stadtansicht ist recht dürftig, und nur wer mit der damals in Sevilla herrschenden, genauer, aufkommenden Bauart vertraut ist, wird sich daraus eine Vorstellung von dem Aussehen der Bibliothek bilden können. Für Colon, der eben aus Rom (September 1525) zurückgekommen war, muss der Renaissancestil selbstverständlich gewesen sein. Wenn man den länglichen, zweistöckigen Bau mit der Giebelfront nach dem Fluss zu betrachtet, seine Gliederung durch Wandpilaster und ein Gesims zwischen den zwei Stockwerken, so wird es nicht schwer, das Einzelne nach dortigen Gebäuden plateresken Stils zu ergänzen.

Bestimmte Einzelheiten giebt die Urkunde über einige in Genua angefertigte Teile des Baues, die Alizeri entdeckte und mitteilte (1877), zehn Jahre später auch Harrisse, letzterer mit dem Datum, aus dem Notariatsarchiv zu Genua.[2]) Colon war im

---

[1]) *Henry Harrisse,* Excerpta Colombiana. Paris, H. Welter, 1887.

[2]) Alizeri (V, 103ff.) giebt kein Datum; das Dokument trägt kein solches. Die Namen, welche Harrisse (p. 289) als die der ausfertigenden Notare anführt, Carona und Lanzo, sind die

Sommer 1529 nach Barcelona gereist und hatte sich da dem Hof des Kaisers auf der Fahrt nach Genua angeschlossen, wo man ihn am 30. August trifft. Am 10. September übernahmen Antonio Maria und Antonio di Novo da Lancio für ihn die Herstellung eines Portals und vier Fenster von carrarischem Marmor, ersteres mit acht-, letztere mit sechsmonatlicher Frist. Wahrscheinlich beantragte der vielbeschäftigte Meister die Hinzunahme dieses Landsmannes, der in den Jahren 1521—43 dort als Marmorkünstler vorkommt. Er hat auch die Bilder des hl. Georg am Thore von Ventimiglia und am Thore der Dogana des Meers geliefert; ist 1532 und 1538 Mitglied des Konsortiums, an dessen Spitze Gio. Giacomo della Porta steht; auch für den kaiserlichen Stallmeister Jean de Bossu meifselte er mit Passallo einen Kamin (1533).

In dem Aktenstück wird auf zwei in diesem Artikel besprochene Denkmäler Bezug genommen: das Portal des Pilatospalastes und das Monument Ayamonte. Das erstere hat ihm wahrscheinlich als Muster seines Bibliothekportales vorgeschwebt, er kann es aber noch nicht in Sevilla gesehen haben. Denn Antonio Maria verspricht ja an demselben 10. September, dieses nebst den übrigen Arbeiten für den Marques von Tarifa in achtzehn Monaten zu vollenden. Colon kann das, wenn auch schon im Januar 1528 bestellte, aber erst viel später abgelieferte Portal, oder dessen Zeichnung, nur im Atelier des Aprile gesehen haben. Das Denkmal Ayamonte, von dem schon im Jahre 1526 ein Drittel ausgeführt war, kann ihm dagegen schon aus S. Francisco zu Sevilla bekannt gewesen sein. Ist die angenommene Erbauungszeit der Bibliothek richtig, so müssen diese Teile in den fertigen Bau nachträglich eingesetzt worden sein.

Fernan Colon hatte alles mit peinlicher Genauigkeit vorgeschrieben, aufser den Mafsen, das Material: weifsen Marmor von der Güte des für das Ayamontedenkmal verwandten; die Formen und Ornamente der Glieder; besonders ist ihm daran gelegen, dass Architrav, Fries und die zwei Teile des Gesimses über und unter der Traufleiste, Schäfte, Basen und Kapitäle, Wappen und Wappenhalter, die beiden Treppenstufen aus einem Block gearbeitet seien. Auch die Feinheit und Unmerklichkeit der Fugen *(iunture)* wird eingeschärft. Der Preis wird auf 230 Dukaten angesetzt, wovon 170 auf das Portal kommen. Da Colon im nächsten Jahre noch einmal nach Italien gekommen ist und im Januar 1531 über Genua zurückgereist, so wird man kaum zweifeln können, dass die Bestellung ausgeführt worden ist.

Bisher hat man angenommen, dass von dem Bau Fernan Colons nichts übrig geblieben sei.[1]) Allein die Genuesischen Daten brachten den Verfasser auf die Vermutung, dass er doch wohl nicht ganz vernichtet sei. Bei der dortigen Hochschätzung carrarischen Marmors ist es nicht wahrscheinlich, dass nach dem Abbruch der noch nicht alten Bibliothek eine technisch so vollendete Arbeit zerstört worden sei, und eine, die sich so leicht für ein anderes Gebäude verwenden liefs. Ein solches fand sich nun auch. Nicht jedoch bei der Suche in der Umgebung von S. Laureano, sondern zufällig, in einem ganz anderen Stadtteil. Unweit des Thores von Jerez, in der Nähe des Kollegs des Maese Rodrigo, an der Ecke, welche die Strafse dieses Namens (No. 9) mit der von S. Gregorio bildet, steht ein Palastportal von carrarischem Marmor, das zweifellos italienische Arbeit ist, mit dem Portal der Casa de Pilatos auffallende Ähnlichkeit hat und deutliche Spuren einer Versetzung zeigt. Portale wie diese kommen sonst in Sevilla nicht vor, das einzige vergleichbare der

---

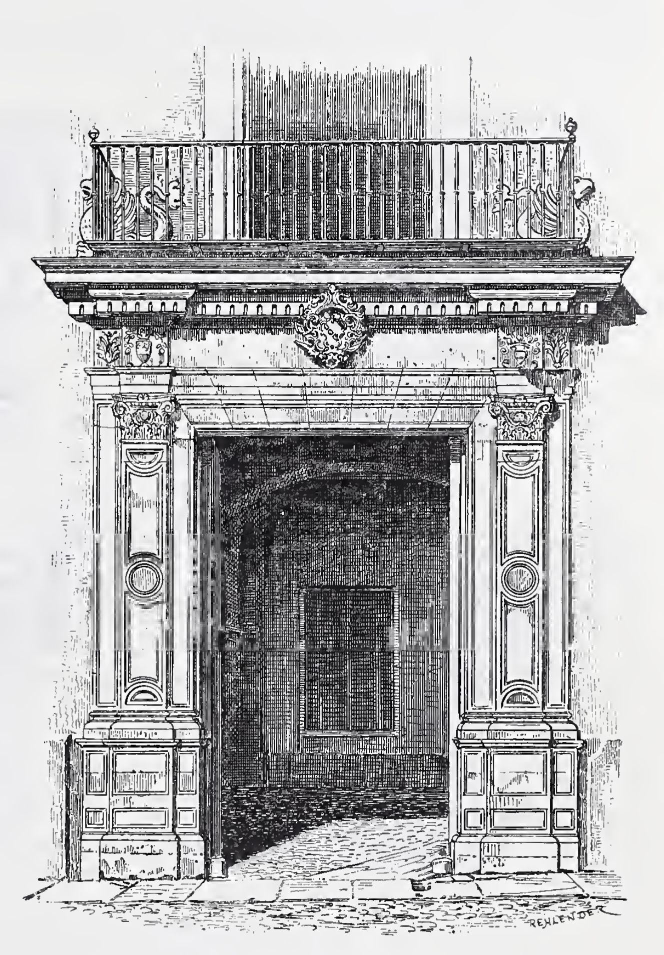
Geburtsorte der beiden Künstler. Die Schrift ist überhaupt von keinem Notar, sondern von den Künstlern in Genuesischer Mundart aufgesetzt oder diktiert. Das Datum aber mag richtig sein.

[1]) En tout cas, il n'en reste ni trace ni souvenance à Séville. Harrisse p. 291.

Casa de la Virreina in der Strafse Arguijo ist in dorischem Stil und später; ganz ähnliche aber finden sich in Genua, z. B. in Via di S. Matteo 12, mit den Anfangsbuchstaben des Paolo Doria; das Doppelportal der Vecchia Annunziata von Pietro Antonio da Piuma (1521). Der Palast gehörte später den Grafen von Cantillana (Vicentelo de Leca), die italienischer Herkunft sind.

Diese Ähnlichkeit würde für einen Beweis nicht hinreichen, aber folgende Punkte dürften doch über eine zufällige Übereinstimmung hinausgehen.

Die beiden Pilasterkapitäle sollen nach dem Kontrakt korinthisch sein, und zwar »die antiken Blätter so gut und eher noch besser als die des Thores des Marques von Tarifa«; über diesen Blättern aber sollen sie sein von der Arbeit *(manifattura)* des Kapitäls der Marquesa von Ayamonte, d. h. unter der Deckplatte sollen Perlschnur und Eierstab verwandt werden *(in modo che averà uno frixerolo et di sopra uno ovo)*. In der That sehen wir in dem fraglichen Portal fünf Akanthus nebst der korinthischen Schnecke, ganz wie im Pilatosportal, zwischen den Schnecken aber den ionischen Eierstab mit Perlschnur, wie in den vier inneren Kompositkapitälen des Altars Ayamonte. Das Kapitäl ist auf dem Weg vom korinthischen zum römischen.

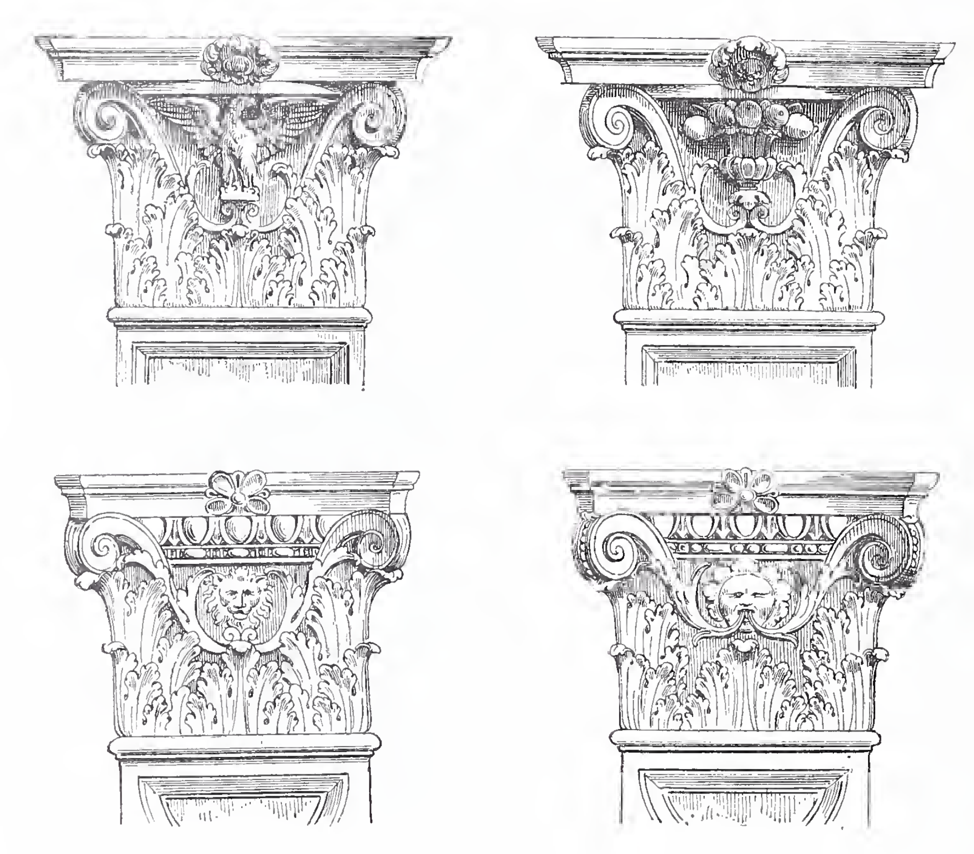


Palastportal in Sevilla.

Über dem Gesims sieht man noch, zum Teil durch den eisernen Balkon verdeckt, zwei Greife mit langen delphinartigen Fischleibern, ehemalige Wappenhalter, jetzt als Zierate hier ungeschickt untergebracht und nach aufsen gekehrt. Nun sind es nach dem Kontrakt Delphine (*dalfino*), welche das Wappen Colons umgeben sollen. Das in der grotesken Ornamentik beliebte,[1] als Wappenhalter seltene Motiv, enthielt hier eine Anspielung auf die Seefahrten des Bauherrn.

[1]) Michelangelo erwähnt es in den Gesprächen des Francisco d'Hollanda, bei Raczynski S. 35, unter den grotesken Motiven, griffon (ou un cerf) qui se termine en dauphin.

Auch die Pilaster und die vier sie umgebenden Lisenen *(lezene)* sind aus einem Stück, was im Pilatosportal nicht der Fall ist; die vorgeschriebenen Rundscheiben in ihrer Mitte und die Halbrunde am Ende des Schaftes vom feinsten »*marmo amachiato*« fehlen nicht. Der Fries ist übermeifselt: in seiner Mitte befand sich ein Kopf und vielleicht die Inschrift. Natürlich hat das Portal bei dem Abbruch und der neuen Aufstellung Veränderungen erlitten: der horizontale Thürsturz (»Architrav«) besteht aus sieben nach dem Keilschnitt gefügten Hausteinen, die Akte spricht von



Pilaster-Kapitäle der beiden Portale.

einer Archivolte; der Sockel wurde erhöht und die Treppenstufen weggenommen. Blumenvasen, wie sie über den Pilastern verwandt sind, befanden sich an den Fenstern.

FRANCISCO DE CARONA

Von 1532 an lassen uns die Genuesischen Papiere über die auswärtigen Beziehungen der Meister im Stich, aber aus Sevilla kommt noch eine letzte Kunde. Als sie zur Aufstellung ihrer Arbeiten — auf dem Pilatosportal steht: ASENTOSE A. D. 1533 — dorthin zurückgekehrt waren, warteten ihrer neue Aufträge.

Seit dem Besuch Karls V in Sevilla, als er im Kuppelsaal des Alcazar seine Hochzeit beging (1526), waren in dem Palast und Garten Don Pedro's ununterbrochen Neubauten und Restaurationsarbeiten im Gange. Sie sind es, welche dem maurischen Schloss seine jetzige Gestalt gegeben haben. Der überall zwischen dem gipsenen almocárabe nistende Doppeladler und das PLVS VLTRA sorgten dafür, dass des Kaisers Verdienste nicht vergessen wurden. Nicht blofs sind damals Prunkgemächer im Geschmack der Zeit neu eingerichtet worden (wie der Salon Karls V mit den Hochreliefköpfen der getäfelten Decke); auch die alten maurischen Höfe und Säle sind gleichzeitig in Stuckatur, Zimmerwerk, Wandfliesen und Steinhauerei, von spanischen *albañiles, carpinteros, azulejeros* und *canteros* erneuert worden. Nur die wichtigsten Marmorarbeiten wurden auch diesmal Genuesen anvertraut, und hier ist es, wo uns noch einmal, zum letzten Male, Caronesen begegnen.

Die Anfänge dieser weitschichtigen Unternehmungen fallen in die Zeit des schon genannten Oberkastellans *(alcáide mayor)* Don Jorge de Portugal, Grafen von Gelves. Am 2. Mai 1534 verpflichten sich Antonio Maria de Aprile und Bernardino Gazini »aus Mailand« vor dem Notar Juan Barba de Vallecillo, »gewisse Marmore und Marmorarbeiten« nach dem von ihnen unterschriebenen Plan auszuführen, und am 24. Mai 1535 leistet der Genueser Kaufmann Gerónimo Cattaneo dem Alcaiden für sie Bürgschaft.[1]) Man weifs nicht, für welchen Teil des Schlosses diese Marmore, ohne Zweifel Säulen, bestimmt waren, und ob es verspätete Ausführung des Auftrages ist, wenn im Jahre 1540 Gregorio Cattaneo eine Zahlung erhält für 30 Marmorblöcke, die in zehn Kisten aus Genua über Cadiz eingetroffen sind. Sie waren bestimmt für die Halle der oberen königlichen Wohnung *(cuarto real alto)*; aber ihre Herstellung, mit Basen, Kapitälen besorgten einheimische *canteros.* Auch die Säulen des Speisesaales *(cenador)* im Garten, jetzt Pavillon Karls V genannt, sind die Arbeit eines Juan Lopez.

Zu einer gründlichen Restauration kam es erst unter D. Pedro de Guzman, erstem Grafen von Olivares (seit 1552). Um diese Zeit stellt sich heraus, dass es sich darum handele, den Kern des alten Palastes, d. h. das um den Haupthof, den *patio principal* (jetzt romanhaft *patio de las doncellas* genannt) sich gruppierende *cuarto real,* vor dem Untergange zu retten. Ein Gutachten der leitenden Architekten vom Jahre 1554 schildert den Zustand dieser grofsen Säulenhallen als verzweifelt und die anstofsenden Gemächer, darunter besonders den künstlerisch und geschichtlich wertvollsten Kuppelsaal *(Salon de la mediaranja)* als bedroht. Einige Säulen waren zerbrochen; die Balken der Bogen, an denen die Stuckornamente hafteten, morsch; alles, Säulen, Holzkonstruktion, Gipsbekleidung, Bodenbelag, müsse neu gemacht werden. Im Jahre 1560 befiehlt ein königliches Schreiben dem Assistenten von Sevilla und stellvertretenden Alcaiden, D. Francisco Chacon, aufs schleunigste zur Inangriffnahme, durch Ankauf aller nötigen Marmorsäulen in Sevilla, zu schreiten.

Dieses Aktenstück giebt merkwürdige Fingerzeige über die Beschaffenheit des alten Hofes. Man wird da an die ältesten arabischen Bauten zu Cordoba erinnert.

[1]) 1535, 24. Mai. Escritura de fianza entre D. Jorge de Portugal, Alcaide mayor del Alcazar, y el mercader Gerónimo Cataño, este segundo a favor de Antonio Maria de Abril de Carona y Bernaldino de Bijon, naturales de la ciudad de Milan, para que los dichos »diesen fechos y acauados para los alcaçares ciertos marmoles e obra de marmoleria en cierta forma e manera segund se contiene en la escriptura que dello ficieron ante juan barba de Vallecillo escriuano publico de Sevilla en 2. de May 1534«. (*José Gestoso,* Sevilla monumental y artistica. I, 493. Sevilla 1889.)

Die Schäfte waren von ungleicher Länge und Dicke, einige ohne Basen und Kapitäle; letztere, wo sie vorkamen, ganz schlecht (d. h. wohl: frühmittelalterlich). Das Gebälk der Säulenpaare war von Holz. Die Ecken stützten vier sehr starke Säulen. Wir vermögen auch Alter und Stil dieser Säulen zu bestimmen, denn sie wurden für andere Teile des Palastes benutzt.[1] Aber ihre Kapitäle (am zahlreichsten in den damals angelegten Grotten des Gartens) sind nicht in dem maurischen Stil des Jahrhunderts D. Pedro's und der Alhambra, sondern altarabisch. Am häufigsten ist die unbehülfliche, hauptsächlich mit Hülfe des Bohrers gearbeitete, reliefartige Nachahmung des Kompositkapitäls, welche auch in der Giralda vorkommt. Die, welche den Bau des XIV Jahrhunderts nur für eine Erneuerung des Alcazar der Abbaditen des XI Jahrhunderts halten, können sich auf diese Schilderung des grofsen Säulenhofes berufen. Denn wie sollten es die mudejaren Meister aus Toledo, oder die granadinischen *alharifes* Mohameds V unterlassen haben, diese Säulen regelmäfsig und nach ihrem eigenen, in der Alhambra mit soviel Eleganz gehandhabten Stalaktitenmuster auszuführen.[2]

Bei dieser unter Leitung des Francisco Martinez (der seinen Namen und 1569 in einen Bogen gesetzt hat) vollbrachten Erneuerung des Patio, erscheint der Meister *Francisco de Carona*, in der ersten Urkunde (22. Februar 1561) auch *de Lugano* genannt, und hier zusammen mit *Juan de Lugano* als mailändischer Marmorarbeiter bezeichnet.[3] Ihre Arbeiten dauern bis 1566.

In den Ecken des Hofes wurden die vier dicken Säulen durch Säulentriaden mit gemeinsamem Gebälk ersetzt (12). Auf die vier Portaden (d. h. die hohen Bogen in der Mitte jedes Korridors) kamen je zwei Paare (16). Diese zusammen mit den zwölf Paaren kleinerer Säulen dazwischen, ergeben 52 Säulen. Für einzelne Säulen erhält Francisco 19 Dukaten, für Paare 36—38, für die grofsen 21, für das Gebälk *(cimacios)* 10—12 Dukaten.

Das Kapitäl hat meist eine vereinfachte Kompositform (die man ähnlich auch in marokkanischen Palästen, z. B. im Alcazar von Tanger findet): unter korinthischem Abakus ein scharfkantiger Wulst, über den sich die kleinen Schnecken rollen, am Kelche Akanthusblätter in Flachrelief. Neun Kapitäle sind jedoch korinthisch, bei einem ist ein schlankes F am Wulst eingemeifselt. Die Ausführung jener dort häufigen Kapitälform ist indess fein und künstlerisch. In der Mitte, zwischen den Akanthusblättern steigt ein zierlicher Blütenkelch auf, den mannigfaltigsten Species entlehnt.

Francisco de Carona war indess keineswegs ein blofser Squadratore. Er hat auch Marmorarbeiten höherer Ordnung komponiert. Für das alte Sagrario (die Pfarrkirche) der Kathedrale (es stand vor dem 1617 begonnenen Neubau an der Nordseite im Orangenhof) lieferte er, in Gemeinschaft mit dem bekannten Bildhauer Juan Ba. Vazquez, das Portal und das Tabernakel. Die Arbeit muss sehr reich gewesen sein, sie beschäftigte ihn von 1568, wo der Marmor aus Genua ankam, bis 1574, wo

[1] Unter Anderem für den neuen Korridor über dem Garten des Prinzen, der von den Gemächern der Königin nach der neuen Privatwohnung Sr. Majestät führt. Gestoso, p. 524.

[2] *Tubino,* Estúdios sobre el arte en España. Sevilla 1886, p. 266.

[3] Se conuinieron y concertaron maese francisco de lugano y maese juan de lugano milaneses marmoleros estantes en esta ciudad con el Sr. D. hernando de conchillos alcaide etc. Einige neue Säulen waren schon aufgestellt, denen die Caronesen sich anschliefsen sollen. Im Jahre 1555 hatte Pedro de Astiasa vier für 40 Dukaten geliefert, a. a. O. 520. Die Säulengalerien heifsen *corredores baxos del cuarto real.*

er für zwölf Dukaten Gipsmodelle beider Kunstwerke anfertigte. [1] Sollte dieses Tabernakel nicht noch in irgend einer Kirche erhalten sein?

Aus dieser Zeit stammen auch die zehn grofsen Marmorreliefs des Antecabildo der Kathedrale und die sechszehn des Kapitelsaales. Diese figurenreichen, mit Phantasie ersonnenen und schwungvoll komponierten Tafeln sind nach einem theologischen Programme, das die Verse des Kanonikus Pacheco (1579) erläutern, in Italien ausgeführt worden. Gelänge es, ihren Meister nachzuweisen, so würde damit der Geschichte der ligurischen Bildhauerei des Cinquecento ein Hauptdokument eingefügt werden können.

* * *

Dies sind die Arbeiten des lombardisch-genuesischen Bildhauer- und Dekoratorenkreises, über deren Besteller, Zeit und Verfertiger man durch Inschriften und Aktenstücke bis jetzt Licht bekommen konnte. Bei ebenso bedeutenden Werken, die ohne Zweifel aus derselben Schule, zum Teil aus denselben Bottegen stammen, lassen uns die Papiere im Stich. Einige der hervorragendsten mögen hier noch angeführt werden.

In der S. Ildefonsokapelle der Kathedrale von Toledo stehen zwei Nischengräber: ein sehr grofsartiges des Bischofs von Avila, Alonso Carrillo de Albornoz († 1514) und ein bescheidenes seines älteren Bruders Iñigo Lopez Carrillo de Mendoza, der im Jahre 1491 im Real von Granada fiel. Es ist die Kapelle des Kardinals Gil de Albornoz, des Eroberers des Kirchenstaates, dessen Tumba in der Mitte des gotischen Oktogons steht. Jene Beiden nennen sich seine Neffen: ihre Urahne war die Nichte des Kardinals, Urraca, die sich mit einem Gomez Carrillo vermählte. Das bischöfliche Grabmal steht von allen bekannten den beiden Prachtwerken der Karthause am nächsten, nicht blofs im Reichtum figürlicher und ornamentaler Ausstattung.

Ein Denkmal von sehr eigentümlicher Anlage ist das Kenotaph des Kanonikus Balthasar del Rio, Bischofs von Scales, der in Rom lebte, 1541 starb und in S. Giacomo degli Spagnuoli begraben ist. In der von ihm (1518) gestifteten Kapelle, Nª Sª de la Consolacion der Kathedrale von Sevilla, liefs er diesen Marmorbau errichten, eine Verbindung von Altar und Sarkophag, der hier in den Unterbau des Altars verlegt ist. Im Retablo ist ein grofses Relief der wunderbaren Speisung bemerkenswert; weniger bedeutend ist die Pfingstversammlung in der grofsen reliefartig projicierten Apsis darüber.

In Plastik reicher Gewandstoffe ist wohl unerreicht das Denkmal der Condestabile von Castilien, D. Pedro Fernandez de Velasco († 1492) und seiner Gattin Da. Mencia de Mendoza in Burgos. Es besteht blofs aus den beiden Statuen, die auf einem monolithen Block schöner Breccia aus Atapuerca ruhen. Der überschattende Baldachin war hier die Kapelle selbst, unter deren Sterngewölbe sie ruhen, das Meisterwerk des Simon von Köln. —

Bei den meisten Spaniern freilich, welche den Marmorhandel von Genua-Carrara unterstützten, waren Schönheit, Luxus des Materials die Hauptsache, ja der einzige Reiz.

Man wollte den Marmor in grofsen, einfachen, glänzenden Flächen geniefsen. So wurde Sevilla eine Marmorstadt wie keine auf Erden; nirgends trifft man eine

[1] Diese Mitteilung aus dem Kirchenarchiv verdanke ich Sr. José Gestoso.

gleiche Verschwendung von *lozas de Genoa* im Bodenbelag der Patios, von Säulen, Treppenstufen und Geländern, Brunnen und Tischen. Der Marmorluxus hat sich auf das Innere zurückgezogen. Der Reisende Ponz glaubte die zu seiner Zeit noch vorhandenen Säulen auf 30 000 schätzen zu dürfen; ein Sevillaner versicherte ihm, das sei noch nicht hoch genug gegriffen. Ein Genuesischer Kaufmann hatte für eine Masse von 200 solcher Säulen ein Gebot gemacht, unter der Bedingung, dass ihm zollfreie Ausfuhr zugestanden werde.[1]

MARMORBÜSTE DES GENUESEN ACELLINO SALVAGO VON ANTONIO DELLA PORTA TAMAGNINI

VON C. JUSTI

Im Anschluss an den vorstehenden, die Genuesische Bildhauerei mehrfach berührenden Aufsatz erscheint hier die Büste eines edlen Genuesen dieser Zeit, ein bezeichnetes Werk des Antonio della Porta, genannt Tamagnini, aus Porlezza am Luganer See, dessen Veröffentlichung an dieser Stelle die Besitzerin, Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich, huldvollst gestattete.[2] Das Künstlerbild des auf Anlass seines Neffen Pace Gazini besprochenen Meisters ist noch ein vielfach schwankendes; um so mehr wird die Vorführung einer besonders gelungenen Arbeit, geeignet ihn als Porträtisten in helleres Licht zu setzen, dem Leser willkommen sein.

Der Bankier *Acellino di Meliaduce Salvago* gehörte einer alten adligen Familie guelphischer Partei an. Nach seinen im Genuesischen Adelslexikon verzeichneten Ämtern war er volle sechzig Jahre lang eines der thätigsten Mitglieder des Gemeinwesens, in allen Verzweigungen der öffentlichen Geschäfte. Von 1444 bis 1504, kurz vor seinem Tode, (1506 wird er als verstorben erwähnt) wurden ihm etwa zwanzig Ämter der verschiedenartigsten Sphären, darunter manche wiederholt, anvertraut. Es sind teils Gemeindeämter (als Ältester, *anziano del comune,* und *padre del comune*) teils fallen sie in den Bereich des Finanz-, Zoll- und Steuerwesens, und der Justiz (*boni viri*). Daran schliefsen sich Posten für auswärtige Angelegenheiten (Katalonien, Savoyen, Famagosta, Alexandrien). Die Aufnahme in den Magistrat der Sitten (*Uffizio delle virtù*, eingerichtet 1491) ist ein Zeugnis seines unantastbaren Rufes. Endlich ist er dreimal in diplomatischen Aufträgen verschickt worden, an die Herzöge von Mailand,

[1] *A. Ponz,* Viage en España IX, 256. Ficoroni hatte in Rom 10 600 antike Säulen gezählt.

[2] In den Italienischen Porträtskulpturen des XV Jahrhunderts. Berlin 1883, 44, hat W. Bode bereits die Büste signalisiert.



ANTONIO DELLA PORTA TAMAGNINI

MARMORBÜSTE DES ACELLINO SALVAGO

ORIGINAL IM BESITZ IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH



Galeazzo Maria (1474) und Lodovico il Moro (1477), und in demselben Jahre an König Ferdinand I von Neapel.[1])

Unter diesen Ämtern finden sich auch zwei, die ihm Einfluss auf öffentliche Bauten und Denkmäler eröffneten. In den Jahren 1489—1499 war er fünfmal einer der Protektoren der Bank von S. Giorgio, 1490 deren Prior, und 1492, mit Tommaso de' Giustiniani, Prior der Consorzia Johannes des Täufers am Dom. Die Kollegen scheinen ihm dabei als einem in solchen Dingen kompetenten Mann ziemlich freie Hand gelassen zu haben. Als die Protektoren dem Ambrogio di Negro, Kommissar von Corsica, eine Statue beschlossen, wurde ihm die Festsetzung des dem Bildhauer Michele d' Aria zu zahlenden Preises überlassen. Im Dom wurde während seiner Amtsführung ein Umbau des Innern im neuen Stil begonnen; vier Kapellen im rechten Seitenschiff wurden von demselben Michele mit Antonio Carlone an der Stelle dreier niedergerissenen alten aufgeführt. Das wichtigste Unternehmen war die Umgestaltung der Kapelle des Täufers, aufser einer rot und weifsen Marmorincrustation, durch plastischen Schmuck. Dass Acellino es gewesen ist, der den Matteo Civitali für die sechs Statuen daselbst vorgeschlagen, ist nicht unwahrscheinlich. Als 1493 eine Reiterstatue des hl. Georg für den Platz von Sarzana dem Meister von Lucca übertragen wurde, überliefs man wieder dem Salvago die Bezahlung.[2])

In demselben Jahre, wo diese Statue aufgestellt ward, 1500, liefs er seine eigene Büste von Tamagnini anfertigen, der eben in Genua angekommen war. An der Rückseite steht:



Wenn er im Jahre 1444 bereits zum *Uffiziale per le cose d'Alessandria* gewählt wird, also für eine Autorität in Handelsverhältnissen des Orients gilt, so wird man sich ihn im Jahre 1500 als Achtzigjährigen vorstellen dürfen. Er scheint völlig kahl, sonst aber ist vom Verfall des Greisenalters wenig zu bemerken.

Der Meister hat der Büste eine schöne Form geben wollen; sie ruht auf einem langen Inschrifttäfelchen, und die üblichen flankierenden Voluten sind so gewandt, dass sie dem Abschnitt der Arme eine gefällige Linie geben.

Die Ähnlichkeit ist realistisch-exakt in seltenem Grade, bis in die leisesten Modulationen. Man könnte glauben, dass er nach einer Totenmaske gearbeitet habe. Denkt man sich nämlich zu dem zurückgebogenen Haupt, dem offenen Mund, der flachen Brust noch geschlossene Lider: so scheint der Eindruck einer Leiche vollkommen. Aber die Jahreszahl 1500 schneidet diese Vermutung ab. Und fasst man dieselben auffallenden Züge zusammen mit der seitlichen Wendung des Kopfes und wiederum

---

[1]) Federico *Federici*, Abecedario delle famiglie nobili ecc. di Genua, ms. sec. XVII. Vol. IV car. 14. Mitteilungen aus dieser Handschrift verdanke ich der Güte des Professors L. T. Belgrano.

[2]) *F. Alizeri,* Notizie ecc. IV, 189. 231. 240. 259. 263.

der Augen, dem gespannten Blick, so gewinnt der Kopf eine auffallende Lebendigkeit. Man denkt unwillkürlich an Raphaels Cardinal Inghirami. In einer Historie hätte der Bildhauer diesen Kopf für den Zeugen einer aufregenden Botschaft oder eines erstaunlichen Vorfalls verwenden können. Aber an eine bestimmte Situation ist hier natürlich nicht zu denken. Vielleicht ist es nur eine dem alten lebhaften Geschäftsmanne stereotype, von der Vorstellung seiner Erscheinung unzertrennlich gewordene Gebärde. So safs und blickte er in der Debatte. Einem Manne von Geschmack, wie er ohne Zweifel war, darf man auch zutrauen, dass er sich nicht in der gleichgültigen Vorderansicht gemeifselt sehen wollte. — Dies alles schliefst nicht aus, dass die Wendung gegeben war einfach durch die Stellung der Büste zu einem Altar, etwa in einer Hauskapelle, oder in einer Kirche, und dann über dem Grabmal. Wie dem auch sei, der kluge Ausdruck des Gesichts hat dadurch nur gewonnen, und damit der Wert des Porträts. So hat Tamagnini mit feinfühligem Verständnis und vollkommener Beherrschung des Marmors diesen merkwürdigen Mann der Nachwelt überliefert, — eine jener Naturen von wenig, aber feiner und zäher Materie, denen rastlose Thätigkeit in privaten und öffentlichen Geschäften, die Andere aufreiben würde, ein Lebenselement ist.

Merkwürdigerweise birgt unsere Reichshauptstadt noch ein zweites Bildnis des Mannes. Dieses Herrn O. Hainauer gehörende Marmormedaillon stammt aus der Sammlung des Bildhauers Sante Varni in Genua, der es dem Matteo Civitali zuschrieb. Das untere Drittel der (von einem Torengeflecht umrahmten) Scheibe ist restauriert; der Bruch geht durch den oberen Teil des Halses und nimmt einen Teil des zweiten Wortes der Umschrift fort: ACELLINVS CER (zu ergänzen Cernitur). Zu den Seiten des Gesichts steht • P • — • P •, pater patriae? Danach kann das Medaillon nicht von dem Original, sondern wird von seinen Verehrern, vielleicht für einen Sitzungssaal bestellt worden sein. Er scheint mehrere Jahre jünger, die Krähenfüfse an den Schläfen fehlen; der Ausdruck ist aber nicht so gescheit. Die Formen sind weniger genau der Natur nachempfunden; das in der Büste charaktervoll hässliche, grofse, angedrückte und hochstehende Ohr z. B. ist hier allgemein regelmäfsig. Der lange Hals ist bedeutend verkürzt, das kann aber auf Rechnung des Restaurators kommen.

DIE GEFÄSS- UND PUNZENSTECHER DER DEUTSCHEN HOCHRENAISSANCE

VON AUGUST WINKLER

Aus den Ornamentstichen der deutschen Hochrenaissance hebt sich eine Gruppe von Gefäfsentwürfen heraus, welche, in Folge ihrer Seltenheit, bislang niemals im Zusammenhang behandelt worden sind. Es sind Blattfolgen von verschiedenem Umfange und von verschiedenen Händen, von denen die gröfseren, bis vierzig Blatt umfassend, fast sämtliche Gefäfsarten enthalten, die damals von den Edelschmieden gefertigt wurden, zum Teil das ganze Gefäfs in der Gröfse der auszuführenden Arbeit,[1]) oder die Hauptteile, Gefäfskörper, Fufs- und Deckelformen nebst einzelnen Verzierungsmotiven. Die kleineren Folgen beschränken sich auf bestimmte Gefäfsgattungen oder bieten nur Vorlagen für die Dekoration derselben. Die starke Benutzung und Abnutzung dieser Vorlagenblätter in der Werkstatt mag ihr seltenes Vorkommen erklären; manche finden sich, trotz nachweisbarer wiederholter Auflage, nur in einem einzigen Exemplar vor, während andere ganz verloren zu sein scheinen. Immerhin ist auch heute noch das Bild der Gruppe, soweit es sich rekonstruieren lässt, ein sehr umfangreiches und mannigfaltiges. Eine ganze Reihe von Meistern, die der Mehrzahl nach zugleich Goldschmiede waren, ist während nahezu vierzig Jahren, von 1579 bis 1618, daran thätig gewesen. Teils sind dieselben nachweislich Nürnberger Künstler, wie Georg Wechter, Bernhart Zan, Hans Sibmacher, Hans Christoph Loechlin, Paul Flindt; teils stehen sie, nicht mehr bestimmbar nach Namen und Herkunft, in unmittelbarstem Zusammenhange mit den Genannten, so dass man auch sie nur in Nürnberg



Fig. 1. Georg Wechter.

[1]) Die hier beigefügten Proben konnten nur in verkleinertem Mafsstab gegeben werden

suchen kann. Wo anderwärts ähnliche Arbeiten in dieser Periode entstehen, sind sie vereinzelt, wenig bedeutend und offenbar unter dem von diesen Nürnberger Gefäfsstechern ausgehenden Einfluss gearbeitet. Weitaus die meisten dieser Blätter sind in der eigenartigen Technik des Punzenstichs ausgeführt, welcher die Zeichnung durch feine, mit der Goldschmiedspunze hergestellte Punktierlinien wiedergiebt;[1]) nur die Folgen des Georg Wechter, Stefan Hermann, Hans Sibmacher und Hieronymus Bang sind radiert. Die Einführung des Punzenstichs als besonderer Vervielfältigungstechnik in Deutschland hängt mit diesem Zweige des Ornamentstichs zusammen, ja derselbe beschränkt sich fast ausschliefslich auf ihn. Allerdings hat schon Giulio Campagnola ein Blatt in dieser Manier geschaffen, allein dasselbe ist ohne Einfluss auf den deutschen Punzenstich geblieben, der sich aus der altgeübten, praktischen Punztechnik der Goldschmiede entwickelt hat. Schon aus der Mitte des XVI Jahrhunderts giebt es eine Reihe von Abreibungen gepunzter Metallplatten von Hans Kellerdaler, Brustbilder von Luther aus den Jahren 1546, 1549, 1550, des Moritz von Sachsen, 1553, und Karls V, 1558.[2]) Letzteres Bildnis und eine unbezeichnete, wahrscheinlich auch von H. Kellerdaler herrührende Darstellung der Findung Moses', liegen sogar in je zwei Exemplaren vor; man pflegte also schon damals mehrfache Abreibungen selbständiger gepunzter Arbeiten — vielleicht schon zum gelegentlichen Vertrieb — anzufertigen. Zwei Abreibungen von Schalenböden mit figürlichen Scenen in gepunzten Umrissen, Abrahams Opfer und Pauli Bekehrung, in der Ornamentstich-Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums gehören dem Ende des XVI Jahrhunderts an; ähnliche Beispiele, zum Teil als Stiche geltend, finden sich auch in anderen Sammlungen. Das Verdienst, als erster wirkliche, auf dem Wege des vervielfältigenden Kupferdrucks hergestellte Punzenstiche gearbeitet zu haben, muss nach dem vorhandenen Material dem Bernhart Zan zuerkannt werden. Freilich handhabt er die Technik schon mit solchem Geschick, dass man auf eine längere allgemeine Übung des Verfahrens schliefsen möchte, doch lässt es sich auch aus der Fertigkeit praktischer Handhabung von Punze und Hammer, wie sie jedem Goldschmied eigen sein musste, erklären. Auch die Figurenstecher haben später, wohl unter Anregung dieser Stichweise, vereinzelt von der Punze Gebrauch gemacht, so Franz Aspruck und J. Lutma; im Gefäfsstich wird sie wenigstens zur Aushülfe noch im XVIII Jahrhundert von Heiglen und Habermann benutzt.

An dieser Stelle muss eine kurze Gesamtcharakteristik der ganzen Gruppe der genannten Gefäfsstiche und eine knappe Aufzählung der verschiedenen Meister und Blätter, soweit sie mir bekannt geworden, genügen. Es liegt meiner Arbeit in erster Linie das reiche Material der Ornamentstich-Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Grunde. Der betreffende Bestand der Sammlungen von Dresden, Nürnberg und Frankfurt ist mir durch Anschauung oder Veröffentlichungen und Beschreibungen bekannt geworden; über die in Wien und Paris befindlichen Stiche hat mir insbesondere Herr Dr. P. Jessen seine ausgiebigen Notizen freundlichst zur Verfügung gestellt.

---

[1]) Vergl. über diese Technik die Ausführungen von F. Schestag in der Einleitung zu: Gefäfse der deutschen Renaissance, herausgegeben vom K. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie. Wien 1876.

[2]) Im Königlichen Kupferstich-Kabinet zu Berlin. Die vergoldeten Originalplatten befinden sich zum Teil noch in Wittenberg und Dresden; auch von dem jüngeren Daniel Kellerdaler existieren noch solche Arbeiten.

FORMEN UND DEKORATION DER GEFÄSSE

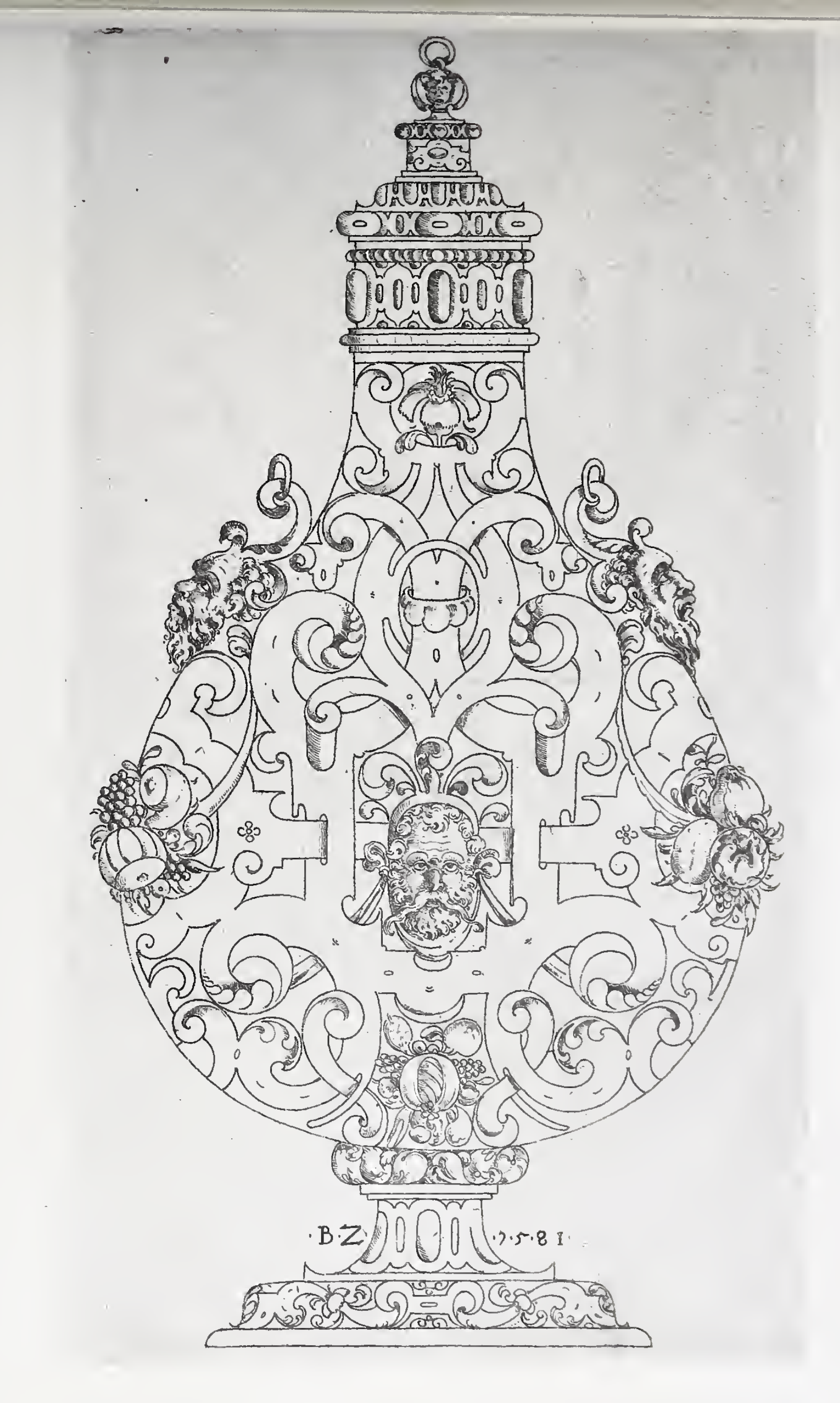
Hauptgegenstand der Stiche sind die Gefäfse für den Privat- und Profangebrauch, vor Allem Trinkgeräte, Becher, Pokale und Humpen; in den gröfseren Folgen kommt gewöhnlich noch eine reiche Prachtkanne mit ihrem Schüsseluntersatz, eine Trinkschale auf Fufs, eine Flasche an Kette hangend, hinzu. Kirchliche Geräte finden sich nur ganz vereinzelt und bleiben auf einige Kelchformen, einen Leuchter, eine Ampel beschränkt. Die Formen der verschiedenen Gefäfsgattungen, die Bildungen und Profile der Körper und die Schaft-, Fufs- und Deckelformen zeigen, besonders bei den sich zeitlich nahestehenden Folgen, eine grofse Übereinstimmung, ja eine fast an Kongruenz streifende Ähnlichkeit. Die gebräuchlichste Form des Bechers ist die fufslose, cylindrische Gestalt mit mäfsiger Erweiterung nach oben und leichter Ausbiegung des Randes; bisweilen ist diese Form auch mit Fufs und Deckel versehen (vergl. Fig. 4). Auch Becher mit birnen-, ei-, kugel- und kelchartiger Cupa sind meist in je einem Muster vertreten (vergl. Fig. 5). Der Doppelbecher weist zwei charakteristische Typen auf: der eine setzt sich aus einem halbkugelförmigen und aus einem niederen schalenartigen Becher mit Einziehung zusammen (vergl. Fig. 2), der andere aus zwei gleichen, zusammen eine Eiform bildenden Stücken. Die Pokale zeigen zwei Hauptformen: die eine charakterisiert sich durch ein cylindrisches Mittelstück, das mit besonderen Profilen und Schnürungen zwischen die obere und untere Ausbauchung eingefügt ist; die andere, die sich aus dem gotischen Pokaltypus entwickelt hat, zeigt in einigen Variationen nur eine stärkere Einziehung, zum Teil durch Profillinien betont, wobei dann bei geringer proportionaler Höhe die obere Ausbauchung stark entwickelt, die untere verkümmert erscheint (vergl. Fig. 1 und 6). Eine neue Spielart entsteht gegen Ende des XVI Jahrhunderts durch Kombination dieser Bildung mit der Becherform. Ein besonderer Typus ist der sogenannte Agleipokal; die ursprüngliche gotische Form, mit den zweimal sechs ineinandergreifenden fischblasenartigen Buckelungen und dem dreiteiligen Fufs, ist beibehalten und höchst kunstvoll in die Renaissance umgesetzt. Die ureigen deutsche Form des Humpens, ein nach oben sich verjüngender kurzer Cylinder mit Henkel und Klappdeckel, wird in verschiedenen Gröfsen behandelt. Die reichverzierte Kanne, an die der Antike entnommene italienische Renaissanceform anlehnend, mit ovalem Körper auf Ringfufs, hohem Henkel und geschweiftem Ausguss, bildet gewöhnlich das Hauptstück der grofsen Folgen. Zu ihr gehört der meist beigefügte Entwurf des Schüsseluntersatzes in Form eines Kreisausschnittes, ebenso ist häufig eine Trinkschale auf hohem Fufs und eine Flasche mit flach-ovalem Bauch, auf die Pilgerflasche zurückgehend (vergl. die Lichtdrucktafel), beigegeben. — Von dem klaren Formensinn, der sich in den Gefäfskörpern ausspricht, zeugen auch die Detailformen der Gefäfse, Deckel, Henkel, Schaft- und Fufsbildungen; den letzteren wenden die Stecher auch in besonderen Blättern ihre Aufmerksamkeit zu. Als Krönung der Deckelmitte wird, wie schon früher, häufig eine Figur, ein Ritter, ein Kind, ein Wappentier, eine Blumenvase, eine Traube verwertet. Der Knauf erhält ebenfalls öfter figürliche Motive, die sich der Zweckform möglichst anpassen, oder er wird durch ganze Figuren, einen Atlas, einen Bauer, ein Kind oder einen Bär an einem Baumstamm ersetzt. Auch die Henkel und Deckelheber der Kannen und Humpen erhalten solche figurale Ausstattungen, meist in Form von Halbfiguren und Masken. Bügel kommen häufig als Stütz- und

Bindeglieder zwischen Knauf und Gefäfskörper vor. — Diese Formen sind nun nicht völlig neue Erfindungen unserer Meister, sondern repräsentieren die Gefäfstypen, wie sie allmälig in stiller Werkstattarbeit durch zwei Generationen ausgebildet worden sind. Auch innerhalb dieser Gruppe unterliegen sie dem Wandel und Wechsel. Wechter, Zan, der Meister J. S. und der unbekannte Meister um 1580, zugleich die frühesten Meister, geben die vollkommensten Muster; die Blätter von J. S. bezeichnen überhaupt die Höhe der ganzen Richtung. Schon in den verschiedenen Folgen der neunziger Jahre kündigt sich in den etwas gestreckter und geschweifter werdenden Profilen, in leichten Abweichungen von den konstanten Grundformen und Gliederproportionen die Auflösung an, die sich mit Beginn des neuen Jahrhunderts vollzieht. Der neugotisierende Geschmack vor Allem war es, der durch das Eindrängen der Buckelung und das Auseinanderzerren der Teile, in Verbindung mit überreicher Gliederung, die strengen Strukturen durchbrach und zu der traurigen Zersetzung führte, die Flindts letzten Arbeiten vom Jahre 1618 ein fast widerwärtiges Gepräge verleiht.

Fast stärker noch, als in den Gerätformen, spricht sich der Stilwandel in der ornamentalen Ausstattung der Gefäfse aus. Den Hauptschmuck bildet das metallische Band- und Rollwerk, mit grottesken Motiven, besonders Masken, Fruchtbündeln und Blumen, durchsetzt. Alle Gefäfsteile, der Körper, wie die gröfseren Partien an Deckel, Knauf und Fufs, werden damit überkleidet. Dieses, wesentlich der deutschen Renaissance eigene Zierelement haben Wechter, Zan, der Meister J. S. und der den letzteren nahestehende unbekannte Meister am reinsten behandelt, allerdings mit individuellen, sehr lehrreichen Unterschieden; nur Wechter verwendet bisweilen daneben zur Verzierung der Einfassungen und Fufsränder noch gravierte Ornamente, Ketten-, Schuppen-, Maureskenmotive oder einen Jagdfries. In Flindts frühen Arbeiten macht sich bereits die beginnende Umgestaltung des Rollwerks zu pflanzlichen Formen bemerkbar, die gleichmäfsigen Bandformen und Rollenden werden dünn und erhalten vielfach vegetabilische Endungen in Zweig-, Blüten- und Blattgestalt. Bei Sibmacher und dem Meister A. P. haben die Pflanzenformen bereits das Übergewicht und die Motive werden in eigentümlichen Kurven geschweift, während in Flindts letzten Arbeiten die Bildungen sich in seltsame Schnörkel und knollig-knorpelige, fast an Rokoko gemahnende Motive auflösen. Unter den grottesken Elementen, die dem Rollwerk zugefügt werden, spielen die Masken und die reichen hangenden Fruchtbündel die gröfste Rolle; diese beiden Motive werden darum auch auf besonderen Blättern gruppenweise zusammengestellt, oder auf den Einzelstichen zu Seiten der Gefäfse in einzelnen Beispielen beigefügt. Mehr nach individueller Neigung finden sich auch Blumenzweige, besonders Nelken und eine krause Blütenform, die durch das Rollwerk gesteckt sind, zuweilen aus Vasen aufsteigend. In den späteren Stichen steigert sich die Verwendung der grottesken Elemente, vielfach werden auch gröfsere Motive, Hermen und geflügelte Sirenen eingefügt (Sibmacher, Meister A. P.). Am meisten eigenartig verfahren die Meister bei der Einfügung gröfserer bildlicher Darstellungen mythologisch-figürlicher oder landschaftlicher Art in die gröfseren Gefäfsflächen. Während Zan sie gar nicht, Wechter nur in zwei Beispielen anwendet, ebenso der unbekannte Meister um 1580, treten sie in Figuren und Landschaften öfter bei dem Meister J. S. auf. Derselbe Künstler, der gerade auch für das Figürliche ein ungewöhnliches Geschick zeigt, hat auch eine ganze Reihe solcher rein figürlich-landschaftlicher Darstellungen für Schalen und Gefäfsschmuck hinterlassen. Auch die Blätter von H. Kellerdaler und Hans Hirtz enthalten fast nur figürliche



MEISTER J. S.



BERNHART ZAN

DIE ORIGINALE BEFINDEN SICH IN DER ORNAMENTSTICH-SAMMLUNG
DES K. KUNSTGEWERBE-MUSEUMS

Gruppen, die zu Gefäfsverzierungen bestimmt sind. Ziemlich häufig kommen derartige eingefügte Darstellungen auch bei Sibmacher und dem Meister A. P. vor; Flindt verwendet sie mit Vorliebe, trotz seiner Schwäche im Figürlichen.

DIE MEISTER

Georg Wechter, 1579. Die ganze Richtung eröffnet ein Künstler, der sich ausdrücklich als Maler bezeichnet, der aber nach dem Verständnis, das seine Blätter zeigen, und wie es im Brauch der Zeit lag, auch mit der Goldschmiedstechnik näher bekannt gewesen sein muss. Sein Werk führt den Titel: *30 Stvck Zvm Verzachnen Fvr Die Goldschmid Verfertigt Geörg Wechter Maller 1579 Nvrmberg.* Titel (in Rollwerkkartusche) und 30 Blatt, ein vollständiges Vorlagenbuch bildend: 5 Pokale, darunter der Agleipokal, 9 verschiedene Becher auf Fufs, 2 Doppelbecher, 6 Humpen, 1 Kanne, 1 Schalensegment dazu, 1 Schale auf Fufs, 1 Flasche, 1 sechsteiliger Kelch, 1 Blatt drei Fufsplattensegmente, 2 Blatt Masken bezw. Fruchtbündel. Die Blätter sind kräftig radiert, das Rollwerk hebt sich von dem parallel-schraffierten Grunde durch leichte Schlagschatten ab (vergl. Figur 1); jedes Blatt mit Monogramm (= Nagler, Mon. III, 470). Andresen 10; ohne das Titelblatt beschrieben im Katalog der Sammlung Oppermann, Berlin, Amsler & Ruthardt, 1882, No. 2659—2690. Vollständiges Exemplar in der Ornamentstich-Sammlung Berlin.

Bernhart Zan, 1580, 1581. Von diesem Meister giebt es zwei Folgen von Gefäfsstichen. Die erste, das früheste datierte Werk in Punzenstich, mit dem Titel: *12 Stick Zvm Verzaichnen Stechen Verfertigt Bernhart Zan Goldschmidgesell Inn Niernberg 1580*, enthält lauter Becher ohne Fufs, in verschiedenen Gröfsen, teils nur am oberen Teil, teils an der ganzen Körperfläche durch Rollwerkornamente mit grofsen Masken, Fruchtbüscheln und Blumen verziert; auch der Titel steht in dem ovalen Mittelfeld eines solchen kleinen Bechers. A. 1—12.

Das Hauptwerk des Meisters ist die zweite, 40 Blatt umfassende Folge, die im Jahre 1581 erschien. Wie das Werk Georg Wechters, bildet sie ein Musterbuch der sämtlichen Gefäfsgattungen. An der Spitze steht ein Agleipokal mit der Bezeichnung: *Bern. Zan 1581;* die übrigen Blätter, je mit Monogramm und Jahreszahl (= Nagler I, 2142), enthalten 10 Becher, 2 glockenförmige Becherkörper, 2 Doppelbecher, 4 Pokale, 2 Pokalkörper, 3 Humpen, 1 Kanne, 1 Segment des zugehörigen Untersatzes, 1 Schale auf Fufs, 1 Flasche, 6 Blatt Gerätfüfse, je mit Segment der Fufsplatte, 1 Blatt zwei Gefäfsfüfse, 4 Blatt je mehrere kleine Zierflächen, zum Teil für die Buckelungen der Agleibecher, 1 Blatt vierseitige Füllung mit Blumenranken. A. 13—52; kürzer und besser beschrieben im Katalog der Sammlung Oppermann, No. 2762—2801. Im Jahre 1584 wurde die Folge neu aufgelegt, wie eine Titelaufschrift auf einigen Exemplaren des ersten Blattes beweist: *Allerley Gebvntznierte Fisirvngen Gemacht Vnd Avch Gedrvckt In Der Fvrstlichen Stat Onoltzbach Bei Stefan Herman Goldschmid. Bern. Zan 1584.* — Das vollständige Werk Zans ist sehr selten. Die erste Folge, erwähnt im Katalog der Sammlung Reynard I, S. 44, scheint nur in der Ornamentstich-Sammlung Berlin vollständig zu sein; auch die zweite Folge ist in dieser Sammlung vorhanden, findet sich jedoch auch in Paris in der Sammlung Foulc und in der Sammlung Lesoufaché (38 Blatt).

Der Meister J. S., 1581, 1582, 1590. An Zan schliefsen sich eine Reihe von namenlosen Punzenstichen in Umrissmanier an, die in ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit nirgends erhalten sind. Das Österreichische Museum für Kunst und

Industrie und das Bayrische Gewerbe-Museum in Nürnberg besitzen bezw. 16 und 9 Blatt und haben sie unter dem Titel: Gefäfse der deutschen Renaissance 1876 und 1878 veröffentlicht; auch im Städelschen Institut sind 8 Blatt vorhanden. Die 35 Blatt in der Königlichen Kupferstich-Sammlung in Kopenhagen beschreibt Bloch in der Tidsskrift for Kunstindustri I, S. 1. 37 Blatt sind im Katalog der Kupferstich-Sammlung Karl Ed. von Liphart, Leipzig, Boerner, 1876, No. 98—134 beschrieben, 27 im Katalog Oppermann, No. 1243—1269. Die gröfste Zahl dieser Stiche, 51 Blatt und einige Fragmente, besitzt die Ornamentstich-Sammlung Berlin.

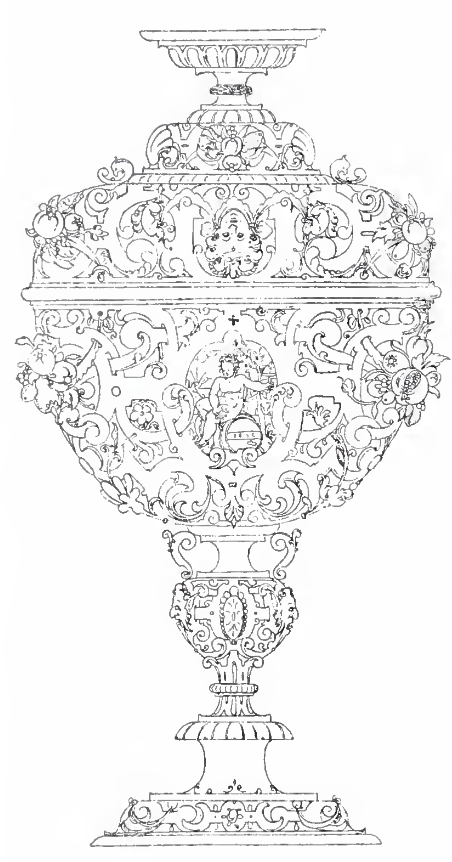


Fig. 2. Meister J. S.

Die Blätter lassen sich mit Sicherheit in zwei verschiedene Gruppen sondern. Ein Teil zeigt bei unübertrefflich sicherer Linienführung eine ganz gleichmäfsige Punzung, während die anderen eine unruhige, unsichere Hand verraten, welche die Punkte gröber und in weiteren Abständen setzt, die Linien unrein, schwankend zeichnet, sie nicht selten durch Korrekturen nachholt und ergänzt. Man kann diese Unterschiede auch an den beiden genannten Publikationen beobachten: während die Wiener Blätter, bis auf eine leicht kenntliche Ausnahme, sämtlich der ersten Gattung angehören, sind die Nürnberger Stiche der zweiten Kategorie zuzuweisen. Auch sonst kommen die beiden Gruppen immer mehr oder weniger gesondert vor. In der Ornamentstich-Sammlung Berlin sind die 29 Blätter der zweiten Gruppe in ihrem Hauptstamm durch eine handschriftliche Numerierung (XIII—XXXIV) gekennzeichnet. Ebenso gehören die Nummern 98—119 des Katalogs von Liphart mehr der einen, die Nummern 120—134, auch durch alte Kolorierung ausgezeichnet, der anderen Manier an, während die im Katalog Oppermann aufgeführten Blätter mehr der ersten Richtung zuzuweisen sind; offenbar haben wir es hier mit den Resten zweier verschiedener Folgen zu thun.

Die erste Gruppe mit der feineren Stichtechnik lehnt sich eng an Zans grofse Folge an. Es finden sich auf den einzelnen Blättern haarfeine Linien, die sich als eine Art eingeritzter Vorzeichnung auf der Kupferplatte darstellen und die nicht immer genau mit der Punze nachgearbeitet sind (vergl. die Lichtdrucktafel). Diese Vorrisse sind mit Hülfe der Zanschen Stiche hergestellt. Von den 22 Blättern der Ornamentstich-Sammlung Berlin sind bei 17 Blättern die Zanschen Stiche A. 14, 16—20, 22—25, 30, 32, 33, 35, 37 benutzt, wobei die Umrisse der Gefäfse und die Hauptmotive des Rollwerks im Ganzen beibehalten sind. Vier andere Blätter davon zeigen dieselbe Eigentümlichkeit, lassen sich aber auf Vorbilder bei Zan nicht zurückführen, was auf einen Verlust ähnlicher Blätter deuten könnte. Es sind dies drei in der Publikation des Österreichischen Museums wiedergegebene Stiche — ein Becher ohne

Fufs mit Blumenvase in der Mitte und zwei Widderköpfen an den Seiten, der Körper eines Pokals mit cylindrischem Mittelstück, ein birnenförmiger Becherkörper — und ein Pokal ohne Deckel mit Einschnürung und mit einer Landschaft an der oberen Ausbauchung. Drei weitere Blätter im Österreichischen Museum sind ebenfalls mit Hülfe von Zan, A. 40, 46, 50, ein Blatt im Städelschen Institut nach A. 27 hergestellt. — Die Blätter dieser Gruppe sind also später als die Zanschen Stiche entstanden. Selbst das Jahr der Entstehung lässt sich bestimmen. Auf dem Doppelbecher nach Zan, A. 22 (Fig. 2), sieht man inmitten ein Bacchuskind auf einem Fass sitzend, auf dessen Bodenstück die Jahrzahl 1581 in Spiegelschrift steht; die Blätter sind demnach im selben Jahre wie die Zansche Folge gearbeitet, wohl unmittelbar nach dem Erscheinen derselben in Angriff genommen. Trotzdem ist der Meister kein blofser Kopist. Unsere Lichtdrucktafel giebt ein Beispiel, wie er überall die Verhältnisse, die Profile und die Ornamente veredelt und bereichert und den handwerklichen Zug der Zanschen Erfindungen überwindet. Dass der Meister kein schwacher Erfinder war, zeigt besonders seine Kunst, die figürlichen Motive in der Dekoration umzugestalten, die Masken durch neue zu ersetzen oder an ihre Stelle kleine Landschaften und zierliche figürliche Kompositionen einzufügen. Gelegentlich macht er sich ganz frei von seinem Vorbilde. Dem Becher nach A. 25 ist ein selbständiger Fufs zugesetzt; ein Schalenrund mit Fruchtfüllung (Ornamentstich-Sammlung Berlin) und insbesondere das schönste Blatt der Gruppe, ein Agleipokal mit pfeilschiefsendem Amor auf dem Deckel (Kupferstich-Kabinet Berlin, Städelsche Sammlung, Österreichisches Museum Wien), sind völlig frei, letzteres ohne jede Anlehnung an Zan A. 13, gearbeitet.



Fig. 3. Meister J. S.

Nun lässt sich erweisen, dass dieser unbekannte Meister identisch ist mit dem Monogrammisten J. S. von 1582, dessen figürliche Blätter, meist in leicht schattierter Punztechnik, Nagler, Mon. IV, 405 aufzählt. Auch diese Stiche waren zu Gefäfsverzierungen, für Schalenböden, Schalenränder, zu medaillonartigen Feldern an Bechern, Pokalen u. a., bestimmt und setzen sich aus verschiedenen Folgen und Gruppen zusammen. Die von Nagler beschriebenen 45 Blätter lassen sich noch vermehren durch den in verschiedenen Sammlungen vorhandenen Bestand: Ornamentstich-Sammlung Berlin: 28 Blatt, Österreichisches Museum Wien: 15 Blatt, Kupferstich-Kabinet und Kupferstich-Sammlung weiland Friedrich Augusts II zu Dresden[1]): bezw. 15 und 11 Blatt, Sammlung Foulc Paris: 2 Blatt. — Zwischen den besprochenen Gefäfsstichen und diesen Blättern des Meisters J. S. lassen sich die sinnfälligsten Übereinstimmungen nachweisen. Auch dem Meister J. S. ist die gleichmäfsig feine Punktiermanier eigen, die leichte Hand, welche die Linien so mühelos sicher zu führen weifs, wie keiner der anderen Punzenstecher. Die figürlichen und landschaftlichen Motive, die der Meister der Gefäfsstiche gern einfügt, sind so verwandt mit

[1]) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. Sponsel.

denen des Meisters J. S., dass nur dieselbe Hand sie gearbeitet haben kann. Dieselben Ideenkreise, dieselbe Formenbehandlung, die in den mythologischen Kompositionen zum Teil eine fast antike Freiheit erreicht. So verwandte Motive, wie der auf dem Fass sitzende Bacchusknabe auf dem Doppelbecher (Fig. 2) und in dem Schalenrund (Fig. 3), beide Male mit der Jahreszahl am Bodenstück, finden sich noch mehrere. Besonders charakteristisch ist die Behandlung der Landschaft, zumeist eine Verbindung deutscher Fluss-, Dorf- und Städtelandschaft mit antik-römischen Reminiscenzen. Eine ländliche Wassermühle mit Strohdach und Fachwerkgiebel ist ein so häufiges, fast regelmäfsiges Motiv im Vordergrund, dass man eine lokalheimatliche Erinnerung dahinter suchen möchte; ebenso individuelle Eigentümlichkeiten bilden die in kleinen Gruppen gekräuselten Wölkchen, die strahlend am Horizont stehende Sonne, alles spezifische Motive, deren Vorkommen bei den Gefäfsstichen nur in ihrer Urheberschaft durch den Meister J. S. liegen kann.

Wer der Meister J. S. weiter sei, welchen Namen er führte, darüber Hypothesen aufzustellen, scheint nutzlos. Die alte Erklärung als Johannes Stephani filius (des Étienne de Laune) ist zu thöricht, um widerlegt zu werden; inwiefern die Deutung Naglers auf Jobst Stambein begründet ist, vermag ich nicht zu beurteilen, da ich die von ihm angeführten Zeichnungen nicht kenne. Wir können nur sagen, dass J. S. höchst wahrscheinlich ein Nürnberger Künstler, vermutlich auch Goldschmied gewesen ist, als dessen erstes Werk die besprochenen Gefäfsstiche aus dem Jahre 1581 anzusehen sind, während die Mehrzahl der figürlichen Blätter im folgenden Jahre entstanden ist. Dass er 1590 noch thätig war, beweist ein Schalenrund mit Orpheus in Landschaft (Kupferstich-Kabinet Berlin, Sammlung Foulc), welches dieses Datum trägt.

Unbekannter Meister, um 1580. Von der zweiten, oben abgesonderten anonymen Gruppe, die sich durch eine gröbere Technik kennzeichnet, vermag ich 40 verschiedene Blätter nachzuweisen, die vielleicht die vollständige Folge repräsentieren, falls sie nicht auch aus einer zweiten Folge von derselben Hand herrühren. Die Ornamentstich-Sammlung Berlin besitzt 29 Blatt, davon 22 mit alter handschriftlicher Numerierung. Auch hier sind die verschiedenen Gefäfsarten vertreten: 5 Becher ohne Fufs, 5 Becher mit Fufs, 2 Birnenbecher, 2 kelchförmige Becher, 2 Doppelbecher, 2 Humpen, 2 humpenförmige Kannen, 2 Pokale, 1 Pokal mit aufgestülptem Becher, 1 Kanne, 1 zweihenkelige Blumenvase, 1 runde Büchse, 2 Schalensegmente, 1 geschweifter Ausschnitt. Als neu kommen unter den in Nürnberg befindlichen Blättern hinzu: 1 kelchartiger Becher, 1 eiförmiger Becher mit Figur am Fufs, 1 Doppelbecher, 2 Humpen, 1 Laternengehäuse an Kette; ferner im Städelschen Institut ein Becher auf Fufs mit Kinderbüste in der Mitte, eine Schale auf Fufs (aus Sammlung von Liphart, No. 120, 124), endlich die im Katalog von Liphart unter No. 121, 122, 130 aufgeführten Blätter, über deren Verbleib mir nichts bekannt ist.

Ähnelt die Stichmanier in ihrer Ungleichheit und Lockerung einigermafsen der Weise des H. Kellerdaler und H. Hirtz, so erinnert die Behandlung des Rollwerks mit den vielfachen Schlitzungen und Durchbohrungen, den aufgesetzten Sternchen und Rosetten, eingefügten Blumenvasen, gewissen krausen Blütenformen, vielfach an Zans erste Folge, während die figürlichen Motive, wenn auch weit gröber, zum Teil an J. S. anklingen; einige Formen zeigen unsichere und schwächliche Profile, und man muss daher am ehesten an einen dem Zan und J. S. gleichzeitigen, technisch und künstlerisch ihnen nicht gleichkommenden Goldschmied denken, über den nähere Bestimmungen zunächst nicht möglich sind. Auch wäre es nicht unmöglich,

wenn auch nicht wahrscheinlich, dass diese Blätter noch vor Zans ersten Arbeiten erschienen sein könnten, also die ersten derartigen Punzenstiche darstellen würden. Allein, bis irgend ein positiver Nachweis dafür nicht erbracht ist, wird es besser sein, ihnen einen Platz neben und hinter den fest datierten Blättern von Wechter, Zan und J. S. zuzuweisen.

Zwischen diesen reichen Produktionen und denen, die in dem letzten Jahrzehnt des XVI Jahrhunderts wieder in gröfserer Fülle auftreten, liegt ein mehrjähriger Stillstand. Nur einige Folgen von drei Meistern fallen in diese Zeit.

Stefan Hermann, 1586. Dieser Goldschmied und Kunstverleger hat eine Folge von 12 Blatt Gefäfsverzierungen, meist Becherränder, herausgegeben mit dem Titel: *Stephanvs Herman Avrifaber onoltzbacens. Fecit et excussit Anno 1586.* A. 25; Nagler, Mon. III, 1475, 9. — Nach den sechs in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums Dresden vorhandenen Blättern dieser Folge zu urteilen, zeigt das Rollwerk grofse Übereinstimmung mit der Zanschen Ornamentik; Zan mag ja auch nicht ohne Einwirkung auf den Verleger seiner Stiche geblieben sein, wenn nicht überhaupt ein noch engeres Verhältnis zwischen beiden bestanden hat. — Auch die Jost Ammans Namen tragenden sechs Blätter, die Andresen unter Stefan Hermann, No. 19—24, anführt, die Sinne darstellend, als weibliche Figuren in Landschaften, von Schweif- und Schnörkelwerk umrahmt, scheinen für Becherverzierungen gedacht zu sein.

Hans Kellerdaler, 1589, wohl ein jüngerer Meister dieses Namens, hat 4 Blatt oblonger Füllungen, Kinderfiguren in leicht umrahmten Landschaften, die Elemente darstellend, für ähnliche Zwecke gestochen; Nagler,



Fig. 4. Unbekannter Meister, um 1580.

Mon. III, 1176, wo auch eine Anzahl figürlicher Stiche aufgezählt sind; 1 Blatt abgebildet im Formenschatz 1883, Tafel 129. — Zwei andere von Guilmard, Les maîtres ornemanistes, S. 379, erwähnte Stiche, mit Diana und Ceres, lassen vermuten, dass er mehr Blätter dieser Art gestochen hat.

Hans Hirtz. Dieser Meister giebt in einer Folge, von der im Auktions-Katalog von L. Rosenthal, München 1891, No. 262, 8 Blatt aufgeführt werden (jetzt Österreichisches Museum Wien), ebenfalls Vorlagen mehr figürlicher, meist mythologischer Art. Das Titelblatt enthält die Werkstatt eines Gefäfsschmiedes und die Aufschrift: *Stvck Zvm Verzeichnen Fvr Die Goldschmid Noch Jetzo Gebraevchlicher Art Zvsamen Geordnet Dvrch Hans Hirtz Von Wvrtzbvrg, Gedrvckt Bey Matheo Grevtern.* Die Entstehungszeit lässt sich annähernd bestimmen, da zwei Blätter, mit Venus und Minerva, 1594 von P. Flindt benutzt worden sind; die Stiche werden nach der manierierten Eleganz und gespreizten Grazie der Figuren nicht viel früher fallen. Das Österreichische Museum Wien besitzt aufser den obigen 8 Blatt noch einige mehr, das Königliche Kupferstich-Kabinet Berlin 1 Blatt mit der Figur der Spes. Die Ornamentstich-Sammlung Berlin besitzt Kopien dieser Folge, 9 Blatt, die im Gegensinne als Linienstiche (nicht Punzenstiche) gearbeitet sind. Der Titel trägt die gleiche Aufschrift, doch ohne den Zusatz: *Von Wvrtzbvrg* und ohne die Verlegeradresse. Der Umstand, dass einige Blätter der Originalfolge nicht wiederkehren, statt ihrer andere eintreten (unter anderen 1 Blatt mit Gefäfsfufs), lässt auf eine ursprünglich gröfsere Zahl der Blätter schliefsen.

Die neue reiche Thätigkeit im Gefäfsstich während des letzten Jahrzehntes des XVI Jahrhunderts eröffnet und vertritt vornehmlich Paul Flindt von Nürnberg, der produktivste Meister der ganzen Gruppe, der vom Jahre 1592 an eine ganze Anzahl derartiger Folgen herausgegeben hat und fast ein ganzes Menschenalter (1592—1618) thätig ist. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Professor Dr. M. Rosenberg wurde ein Goldschmied dieses Namens im Jahre 1601 zünftig, der vermutlich der Sohn eines älteren, 1563 in die Zunft aufgenommenen Meisters gleichen Namens ist und sich wahrscheinlich mit dem Meister der Punzenstiche deckt. Die in den neunziger Jahren erschienenen Folgen tragen nach der sauberen technischen Behandlung wie in den Formen und der Verzierungsweise einen gleichmäfsigen, einheitlichen Charakter, zu dem die Arbeiten aus dem Jahre 1603 und 1618 durch die vernachlässigte Stichweise und durch die starken stilistischen Umwandlungen in einen gewissen Gegensatz treten, so dass man fast noch an einen zweiten Stecher des Namens denken möchte. Doch sind diese Abweichungen nicht derart, dass sie nicht aus flüchtiger und roher werdender Arbeitsweise, die immer noch die alte Manier verrät, und aus dem allgemeinen Stilwechsel, dem sich der Meister nicht entziehen konnte und mochte, erklärbar wären. Da indess die Thätigkeit Flindts einen so ausgedehnten Zeitraum umfasst, führe ich seine Arbeiten, in drei Gruppen gesondert, je an ihrem Platze auf.

Paul Flindt 1592, 1593, 1594. In diese Jahre fallen folgende Arbeiten:

1. *Acht Stvck Zvm Verzaichnen Gemacht Dvrch Pavlvs Flynten Von Nornberg Bey Andre Lvning Gedrvckt Vnd Verfertigt. Wien 1592.* Titel und 7 Blatt rechteckige Hochfüllungen für Becherverzierungen mit reichen Rollwerkgrottesken um ein Mitteloval mit Landschaft, in deren Vordergrund je ein Tier: Pferd, Panther, Löwe (zweimal), Steinbock, Stier, Kamel. Das Titelblatt zeigt zwei Burschen zu Seiten der Schrifttafel, deren einer mit einem Federwedel eine Feuerschale anfacht. Nagler, Mon. IV, 2950, 3. Vollständig im Königlichen Kupferstich-Kabinet Berlin und Kunstgewerbe-Museum Dresden.

2. *Visirvng Bvch Hirinen Siben Vnd Dreifsich Stvck Dvrch Pavlvm Flinten Gemacht Vnd Zv Wien Beii Andre Lvning Gedrvckt Vnd Ihn Dises Exemplar Verfertiget Aõ 1593.* Titel (in Vierpass) und 36 Blatt, meist Gefäfskörper: 12 Becher, 9 Pokale, 6 Humpen, 1 Kanne, 1 Giefsgefäfs, 2 Gerätfüfse, 2 Schalensegmente, 3 Blatt Masken, Fruchtbündel, Einzelblumen. Nagler, Mon. IV, 2950, 1. Als anonym beschrieben in dem Katalog der Sammlung Coppenrath, Leipzig, Boerner 1889, No. 921, 1415—1420, 1422, 1423, 1425—1428, 1430, 1432, 1434 bis 1447, 1449—1456. — 6 Blatt abgebildet in: Entwürfe zu Gefäfsen und Motiven für Goldschmiedearbeiten Serie I, Leipzig, H. Dorn (bezw. Hiersemann), Tafel 1, 5, 15, 23, 33. — Ein vollständiges Exemplar besitzt nur die Ornamentstich-Sammlung Berlin.

3. *Diefes buch mit 40 ftücken eingetheilet Fecit Paulus Flindt Nurmbergensis Aõ 1594.* Titel und 39 Blatt, meist vollständige Gefäfse: 10 Becher, 11 Pokale, darunter 3 Agleipokale, deren einer nach dem Blatt von J. S. kopiert ist, 3 Humpen, 1 Nautiluspokal, 1 Kanne, 1 Schale auf Fufs, 2 weibliche Trinkfiguren in reicher Tracht und Spitzenkragen, 2 Pokaldeckel, 4 Schalenränder, 1 Ampel, 1 Leuchter, 2 Blatt Köpfe bezw. Blumen. Nagler IV, 2950, 2. Titel und 31 Blatt sind beschrieben im Katalog Coppenrath No. 922, 877—896, 898—907, 920. — 22 Blatt abgebildet in der Publikation von Dorn, Tafel 2—4, 6 bis 13, 17, 20, 21, 24—29, 32, 33. — Vollständig in der Ornamentstich-Sammlung Berlin.



Fig. 5. Paul Flindt (1594).

Aus technischen und stilistischen Gründen sind diesen frühen Arbeiten noch zwei undatierte Folgen anzuschliefsen:

4. Eine Folge von Randornamenten für Becher aus Schweifgrottesken mit Waffengruppen in den unteren Ecken, je mit dem Monogramm P. V. N. be-

zeichnet.[1]) Z. ca. 110 : 145. — 14 Blatt in der Ornamentstich-Sammlung Berlin, 9 Blatt im Königlichen Kupferstich-Kabinet Berlin.

5. Eine Folge von wenigstens 12 Blatt ovale Kartuschen mit Landschaften und Tieren, je ein bis drei Motive enthaltend. Z. ca. 95 : 145. — Nagler IV, 3399, 6. — 12 Blatt in der Ornamentstich-Sammlung Berlin. — Diese Blätter hat Georg Hermann, der Sohn des Stefan Hermann, im Jahre 1595, sechszehnjährig, in den 8 Blättern seines Erstlingswerkes zum Teil kopiert. A. 1—8.

Auch existieren noch in wenigen Überresten (Österreichisches Museum Wien: 19 Blatt, Kunstgewerbe-Museum Dresden: 14 Blatt, Sammlung Lesoufaché: 1 Blatt) Nachstiche im Gegensinne, hauptsächlich nach Blättern des »Visirung-Buches« und der »40 Stück« zusammengestellt, welche die Manier Flindts genau nachahmend, meist eine doppelte Numerierung (Folgen- und Blattnummern) tragen. Auch der Katalog Coppenrath führt einige Blätter auf, No. 1406, 1411—1413, 1421, 1431, 1433, von denen das letztere mit den Nummern 4 und 6 auf eine einst sehr umfangreiche Zahl dieser Nachstiche schliefsen lässt. Von wem sie herrühren, ist nicht zu sagen, da die Blätter sonst nicht bezeichnet sind und auch ein zugehöriges Titelblatt (bei den Blättern des Österreichischen Museums Wien) nur eine handschriftliche Spruchaufschrift trägt.

Gegen Ende des XVI Jahrhunderts treten noch einige andere Meister mit Gefäfsstichen auf, besonders Hans Christoph Loechlin und der durch seine Stickmusterbücher und sein grofses Wappenbuch bekannte Hans Sibmacher.

Hans Christoph Loechlin, 1595, hat eine Folge von 30 Blatt, verschiedene Gefäfsformen, Becher, Pokale, Schalen u. a. behandelnd, herausgegeben, mit dem Titel: *Dis bvch mit XXX stvck eingethailt fecit Hanns Christoff Loechlin von levtkirch ano 1595. Baltzar Caimox excudit Noremberg.* Jedes Blatt trägt das Monogramm H. C. L. — Das einzig vorhandene Exemplar dieser Folge besitzt die Sammlung Foulc. Vergl. Guilmard, S. 379, No. 76; die unter der folgenden Nummer ebenda angeführte Folge ist offenbar dieselbe. Auch die Nagler, Mon. III, 792 erwähnten 28 Blätter Goldschmiedsverzierungen mit der Titelaufschrift: *Hanns Chrüstoff Loeghlin in Zeutkirch 1594* sind wohl mit der angeführten Folge identisch.

Hans Sibmacher, 1596, 1599. Schon die von Guilmard, S. 374, aufgeführte Folge von 1592 (in der Sammlung Foulc) ist zum Teil für Gefäfsverzierungen bestimmt; ausgesprochener eine Reihe von Blättern in der Sammlung Lesoufaché, deren Titelblatt unter einem Amor mit Blumenvase die Aufschrift: *Jo Sibmacher fec. 1596. Hir. Bang ex.* trägt und welche, mit den Nummern 1—7, 9, 10, 12, 14 bezeichnet, je einen Becherkörper, sowie einen Humpenkörper enthalten. — Eine Anzahl dieser Blätter mit überwiegender Blumenornamentation ist bei Wessely: Das Ornament und die Kunstindustrie, Tafel 141, 144, 145 abgebildet.

Die Hauptfolge des Meisters von 1599 ist sehr selten; nur die Ornamentstich-Sammlung Berlin besitzt ein vollständiges Exemplar. Sie führt den Titel: *M. D. I C. Fysirvngen Zvm Verzeichnen Fvr Die Goldschmidt. Nvrnberg. Johan Sibmacher fecit. Baltasar Caymox excud.* Titel und 25 Blatt, meist Gefäfskörper, für den Einsatz in den Fufsteil unten je mit Schraube versehen: 9 Becher, 7 Pokale, 2 Humpen,

[1]) Das Monogramm ist wahrscheinlich Paulus Vlindt Norimbergensis (nicht Paul von Nürnberg) zu lesen, obgleich der Meister sich in den Titeln nur Flindt schreibt und auf späteren Blättern P. F. monogrammiert, was nach Mitteilung des Herrn Prof. Dr. M. Rosenberg auch sein Meisterstempel ist.

1 Kanne, 1 weibliche Trinkfigur, 1 Schalensegment, 2 Blatt Schalenränder, 2 dreiteilige Schalen. Andresen kennt diese Gefäfsstiche Sibmachers gar nicht. 10 Blatt derselben besitzt die Sammlung Foulc, 12 Blatt das Bayrische Gewerbe-Museum Nürnberg, welche dasselbe, zum Teil sehr verkleinert, herausgegeben hat (O. von Schorn hat dabei irrtümlich die Jahrzahl als 1590 gelesen). Bei diesen in Nürnberg befindlichen Blättern trägt der Titel die Adresse des Hieronymus Bang, was auf eine zweite Auflage des Werkes schliefsen lässt.

Hieronymus Bang. Die Folgen mit Friesverzierungen freierer Art aufser Acht gelassen, sei eine Folge von Randornamenten für Becher aus Rollwerk und Blumen erwähnt, von der Wessely: Das Ornament und die Kunstindustrie, Tafel 160, sechs Blatt wiedergiebt und deren erstes Blatt die Aufschrift: *Hieronymus Banng Jn Nürnberg Excuditt* trägt. Wohl die Nagler, Mon. III, 678, 2 beschriebene Folge. — Gepunzte Blätter von H. Bangs Hand, von denen Heinecken spricht, sind mir nicht zu Gesicht gekommen.

Unbekannter Meister, um 1600. 18 Blatt gepunzte Goldschmiedsarbeiten eines unbekannten Meisters werden in dem Katalog der Ornament-Sammlung Hermann Amsler, Leipzig, Boerner 1881, unter No. 21—38 aufgeführt und enthalten Hälften von 15 Pokal- und Becherkörpern, 3 Kannenkörpern und einen Schalenausschnitt. Der Beschreibung nach sind sie um 1600 entstanden; ihr Verbleib ist leider ungewiss. [1])

Paul Flindt, 1603. In diesem Jahre tritt Flindt mit einer neuen gröfseren Folge hervor, welche die bereits charakterisierte Stichweise und veränderte Stilrichtung aufweist. Die Titelaufschrift lautet: *Fecit Paulus Flindt. Jheronimus Bang excud. Aō: 1603. Nor:* — Die 24 Blatt (einschliefslich Titel) enthalten 10 Becher, 7 Pokale, 1 Humpen, 1 Schale auf Fufs, 1 Schöpfkanne, 1 Deckel nebst Fufs, 2 Blatt Schalenausschnitte. Nicht erwähnt. Vollständig im Österreichischen Museum Wien; 21 Blatt in der Ornamentstich-Sammlung Berlin. — Drei Blatt Nachstiche zu dieser Folge besitzt das Kunstgewerbe-Museum Dresden; zwei davon (das dritte ist fragmentiert) tragen die Nummern 5 und 13 in Kehrschrift, das letztere auch ein unentziffertes Monogramm.

Nach der Stichmanier schliefst sich hier an: eine Folge von 8 Blatt mit je sechs sehr flüchtig und roh gezeichneten Köpfen und Masken nebst einzelnen kleinen Ranken oder Cherubköpfen, sämtlich bezeichnet: *P. F.*, das eine Blatt auch mit der Adresse *F. Dure. exc.* Nagler IV, 2950, 6; 3399, 8. — Ornamentstich-Sammlung Berlin: 8 Blatt; Bibliothèque Nationale Paris: 4 Blatt.

Zwei von Nagler erwähnte Folgen, die aufzufinden mir nicht gelungen ist, scheinen ihrer Bezeichnungsweise nach auch um diese Zeit entstanden zu sein und seien kurz nach seinen Worten hier angeführt:

Nagler, Mon. IV, 3399, 7: »Eine Folge mit Friesen zur Verzierung von Vasen. Die Blätter sind numeriert und mit P. F. bezeichnet. Die Anzahl kennen wir nicht.« — Wohl identisch mit den von Guilmard, S. 375, erwähnten 17 Blatt.

Nagler, Mon. IV, 2951: . . . »eine Folge von 12 radierten Blättern, welche Verzierungen enthalten, etwa zu Schlussvignetten (Culs de Lampe) für Buchdrucker.« Bez.: *P. F. ĩvẽt.* — Wohl Gefäfsverzierungen! Dass die Blätter radiert sind, braucht hinsichtlich Flindts Autorschaft keinen Zweifel zu erregen. Das beweisen einige noch

[1]) Einen Band mit 49 Blatt Bleistiftzeichnungen ganz ähnlicher Art besitzt die Ornamentstich-Sammlung Berlin.

vorhandene, radierte Blätter aus dem Jahre 1611, die mehr figürlicher Art sind, doch auch zum Teil für Gefäfsverzierungen bestimmt zu sein scheinen, die *Schtvcklein Etlicher Schnawelwaidt mit 4 Fandast Köpfen*, ein Heftchen: *XII menses* und ein Büchlein mit dem Titel: *quatuor Monarchi* [*Partes mundi, Regiones* etc.]. Ornamentstich-Sammlung Berlin.



Fig. 6. Meister A. P.

Der Meister A. P., 1604 = AP, 1610. Trotz der Verschiedenheit der beiden Bezeichnungen kann kein Zweifel bestehen, dass sie ein und derselben Persönlichkeit angehören; der Künstler ist an seiner ziemlich derben, fetten Stichweise leicht kenntlich Die beiden Monogramme (Nagler I, 169, 1127) finden sich auf zwei Titelblättern, zu denen je eine Anzahl numerierter Blätter gehören, die sich — im Stich nicht unterschieden und die gleichen Gegenstände, meist Gefäfskörper, behandelnd — in den Sammlungen schwer auseinander halten lassen. Das erste Blatt zeigt im Mitteloval einen Gefäfsschmied an seiner Arbeit, zu dem seine junge Frau von hinten herantritt, auf dem zweiten ist ebenfalls eine Goldschmiedewerkstatt dargestellt mit dem Meister, zwei Gehülfen, einem Zwerg im Vordergrunde und zwei weiteren Personen im Hintergrunde: offenbar hat der Künstler in heimlichem Stolz seine eigene Werkstatt mit der in vier Jahren stattlich vermehrten Thätigkeit darstellen wollen.

Die Folge von 1610 scheint aus 12 numerierten Blättern zu bestehen in der Form, wie sie das Kupferstich-Kabinet Dresden — ursprünglich altes Heft — und, ohne das Titelblatt, die Sammlung Lesoufaché besitzen: 5 Becherkörper, 3 Pokalkörper, 1 Kannenkörper, 1 Schale, 1 Schalensegment.

Die in den Sammlungen vorhandenen anderen Blätter gehören zum Teil zu der Folge mit dem Titelblatt von 1604, die sich nach den Exemplaren im Kupferstich-Kabinet Berlin und in der Ornamentstich-Sammlung Berlin auf wenigstens 20 Blatt beziffert haben muss, zum Teil aber zu einer dritten Folge, welche — vielleicht das früheste Werk des Meisters bildend — ohne Titel erschienen ist und die vollständig, wie es scheint, und im alten Bestand (18 Blatt) im Österreichischen Museum Wien sich befindet (im Katalog I, S. 57, als »Unbekannt« aufgeführt).

Eine vierte Folge des Meisters besitzt die Ornamentstich-Sammlung Berlin: 6 Blatt kleine Rahmen aus Ranken und Grottesken mit figürlichen und landschaftlichen Motiven, für den Gefäfsschmuck bestimmt; auch diese Blätter sind numeriert und unverkennbar von der Hand des Meisters.[1])

Mit den Stichen des Meisters A. P. scheint sich die Gefäfsstecherei dieser Richtung erschöpft zu haben.

---

[1]) Auch ein gepunztes Rundblatt, eine Drechslerwerkstatt darstellend, im Kupferstich-Kabinet Dresden ist dem Meister A. P. zuzuweisen.

Daniel Zech, 1615, hat noch 24 Blatt kleine Ziermotive, Masken, Cherubköpfe, Fruchtbündel, auf denen Vögel sitzen, u. a., gestochen. Die Blätter sind numeriert, das erste trägt die Aufschrift: *1615 Daniel Zech Augustanus fecit.* Vorhanden in der Ornamentstich-Sammlung Berlin, zum Teil auch aufgeführt im Katalog Coppenrath, No. 1457, und im Katalog Oppermann, No. 2808.

Paul Flindt, 1618. Das letzte Aufflackern der ganzen reichen Bewegung bildet, wie schon gesagt, das letzte Werk Paul Flindts: *20 Sthuck I Editum A Paulo flind Noribergenfis 1618.* Nur in einem einzigen Exemplare noch, im Besitz des Kupferstich-Kabinets Dresden, scheint die Folge vorhanden zu sein. Vielleicht ist es dasselbe, das Bartsch gekannt haben muss, da er allein (Anleitung zur Kupferstichkunde II, S. 233) von der Existenz dieses Werkes Kenntnis hat. — Die Blätter, in denen sich der letzte Schritt der Auflösung der Renaissanceformen vollzogen hat, enthalten 4 Pokale, 1 Deckelbecher, eine Art Nautilusbecher, 2 Kannen, 3 vasenartige Gefäfse, 1 Schale auf Fufs, 1 Schale ohne Fufs, 1 Schalenuntersatz nebst Löffel und Gabel, 1 Aufsatz, 1 Flasche, 1 Leuchter, 1 Schalensegment, 1 Blatt mit Einzelmotiven. Der Titel ist in das Oval eines Handspiegels eingeschrieben, die Technik bei aller Bizarrerie der Formen wieder sauberer und feiner.

Mögen diese kurzen Aufstellungen dazu dienen, dieser Gruppe von Stichen die verdiente allgemeinere Aufmerksamkeit zu verschaffen; hoffentlich erfahren sie im Laufe der Zeit noch manche Ergänzung. — Die Benutzung der Stiche an noch vorhandenen ausgeführten Arbeiten zu erweisen, für deren Datierung sie zum Teil sehr wichtig sind, wäre Gegenstand einer besonderen Untersuchung.

EIN ALTPERSISCHER TEPPICH IM BESITZ DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER WESTASIATISCHEN KNÜPFTEPPICHE

VON W. BODE

(Schluss.)

Die Zahl alter Teppiche, auf denen Tiere oder, ausnahmsweise, auch menschliche Figuren vorkommen, ist verschwindend klein neben der Zahl älterer Teppiche mit reinem Pflanzendekor oder geometrischen Mustern. Die Annahme, dass uns nur ganz vereinzelte Stücke älterer orientalischer Knüpfarbeit erhalten seien, von der selbst Lessing in seiner bekannten, die wissenschaftliche Behandlung dieser Fragen zuerst anregenden Teppichpublikation [1]) ausgegangen ist, und die noch Riegl in seinem Handbuch über »Altorientalische Teppiche« (1891) festhält, ist durch die Teppichausstellung im Handels-Museum zu Wien. im verflossenen Sommer, selbst für ein gröfseres Publikum widerlegt worden; waren hier doch nahezu 150 »antike« Teppiche zur Schau gestellt. [2]) Die Fülle und die aufserordentliche Mannigfaltigkeit der in Wien ausgestellten Teppiche hat jedoch, selbst unter den Fachmännern, keineswegs eine Einigung über die schwierigen Fragen nach Alter und Herkunft derselben herbeigeführt; sie scheint eher zu einer fatalistischen Ergebung in die Unmöglichkeit, zu einer Lösung zu kommen, führen zu wollen. So ungünstig liegen aber meiner Überzeugung nach die Verhältnisse keineswegs; namentlich sind die Anhaltspunkte für die Datierung der Teppiche, wenn auch nicht auf das Jahr und meist auch nicht auf das Jahrzehnt, so doch auf das Jahrhundert zahlreich genug und überzeugend. Freilich darf man sich nicht auf das beschränken, was die Wiener Ausstellung darbot: eine kleine Zahl von Kunstgewerbe-Museen, eine beträchtliche Anzahl von Privatsammlungen, einzelne Kirchenschätze, manche Ateliers und Wohnräume bieten, zerstreut und zum Teil schwer zugänglich, ein sehr viel reicheres und vollständigeres Material an wirklich alten Knüpfarbeiten des Ostens. Die umfangreichste und interessanteste Sammlung besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum; von ähnlicher Bedeutung sind die durch ihre gute Aufstellung besonders nützlichen Samm-

---

[1]) Julius Lessing, Altorientalische Teppichmuster. Berlin, Wasmuth, 1877.

[2]) Eine ähnliche, wenn auch kleinere Ausstellung alter Teppiche aus öffentlichem und Privatbesitz in Berlin, welche 1887 im Kunstgewerbe-Museum veranstaltet wurde, war von zu kurzer Dauer und zu wenig beachtet, um bereits in ähnlicher Weise anregend wirken zu können.

lungen im National-Museum zu München und im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand; das Czartoriski-Museum in Krakau, die Gewerbe-Museen in Köln, Dresden, Leipzig und Budapest, das South Kensington Museum in London haben wenigstens einzelne gute und interessante Teppiche aufzuweisen. Reich an Prachtstücken sind die Häuser fast sämtlicher Mitglieder der Familie Rothschild, namentlich in Paris und Wien; eine Anzahl vorzüglicher Teppiche besitzen Adolph Thiem in Berlin, Alfred Morrison und George Salting in London, W. von Dirksen und R. von Kaufmann in Berlin, Graf Enzenberg, Th. Graf, Dr. Figdor u. a. von der Wiener Ausstellung bekannte Sammler, ferner Graf Dönhoff-Friedrichstein, W. von Seidlitz in Dresden, G. Natorp in London, Czernuschi in Paris u. a. m. Eine kleine sehr gewählte Sammlung, darunter mehrere Seidenteppiche, besafs der Maler E. Goupil (versteigert 1888); eine gröfsere Zahl historisch besonders interessanter Teppiche befinden sich in meinem eigenen Besitz. Auch einzelne Kirchenschätze, namentlich in Italien (im Dom zu Padua, S. Francesco zu Brescia u. s. f.), und die Lager verschiedener Händler, ganz besonders das von Stefano Bardini in Florenz, haben einen wertvollen Besitz an alten Knüpfteppichen aufzuweisen.

Aus dieser Fülle wird sich bei näherem Studium eine keineswegs allzureiche Zahl von Typen ergeben, die sich mit geringen Änderungen wiederholen und deren Entstehung oder Entwickelung durch ein oder zwei Jahrhunderte an der Hand der Darstellungen auf alten Gemälden sich nachweisen lässt. Einzelne dieser Typen waren so verbreitet und haben sich so lange erhalten, dass sich noch Hunderte von Exemplaren davon erhalten haben. Ihr häufiges Vorkommen auf alten Bildern giebt uns zugleich den Anhalt, um daraus für die Behandlung und Entwickelung der Muster in den alten Teppichen gegenüber den modernen Fabrikaten bestimmte Schlüsse zu ziehen; und diese unterstützen und kontrollieren andererseits die Folgerungen, welche wir aus dem Vorkommen der Teppiche in alten Bildern für die Datierung derselben zu machen im Stande sind. Eine Kontrolle ist aber um so notwendiger, als eine Reihe von Künstlern es mit der Zeichnung der Teppiche nicht sehr ernst genommen, ja gelegentlich dieselben nach eigenem Geschmack umgestaltet haben. Solche willkürliche Nachbildungen sind neuerdings zuweilen unter die Muster altorientalischer Teppiche aufgenommen, und es sind selbst verwandte Arbeiten nordischer Stickerei oder Weberei mit eingeschmuggelt worden. Um für Auffindung und Beurteilung dieser allgemeinen Normen der Zeichnung und Formengebung in den altorientalischen Teppichen auch dem Leser die Grundlage zu geben, werde ich hier zunächst die verschiedenen Typen derselben, wie sie uns bisher aus Originalen und alten Nachbildungen bekannt geworden sind, in Wort und Bild vorzuführen suchen.

In den früher beschriebenen Tierteppichen, die wir als Arbeiten des XVI Jahrhunderts nachzuweisen suchten, ist der Grund im Innenfeld wie in der Bordüre regelmäfsig mit einem Pflanzenmuster geschmückt, auf dem sich Tiere und Figuren gewissermafsen wie auf blumiger Wiese bewegen. Wenn man sich letztere fortdenkt, so bleibt ein zierlich verschlungener Dekor von Blüten, Knospen und Blättern an schlanken Stengeln, der in das grofs gehaltene allgemeine Muster hineingezeichnet ist. Ganz ähnlichen Dekor, ohne alle Tierdarstellungen oder doch mit ganz untergeordneter Anbringung einzelner kleiner Tiere, zeigen uns nun eine beträchtliche Zahl unter sich nahe verwandter Teppiche, die sich in zwei Gruppen scheiden lassen. Die ältere Gruppe hat bei übereinstimmender Einteilung und Musterung, wie sie für jene Tierteppiche charakteristisch sind, das Rankenwerk mit den Blüten, Knospen



11. Grofsmusteriger Teppich im Besitz von Stefano Bardini in Florenz.

und Blättern zum ausschliefslichen Motiv der Dekoration gemacht und zeigt diefelben in strengerer Weise stilisiert. Durch grofsen Sinn für Raumdisposition, durch stilvolle Zeichnung, durch Geschmack in Bewegung und Entwickelung des Dessins, durch Reichtum und Feinheit der Färbung sind diese Teppiche den Tierteppichen fast noch überlegen, wenn sie auch im Material weniger kostbar sind; denn sie sind, soweit mir bekannt, ausnahmslos Wollenteppiche. Dem grofsen reichen Muster entfprechend, sind sie meist von mehr oder weniger bedeutendem Umfange. Durch Inschriften datierte Stücke scheinen sich nicht unter den erhaltenen Teppichen dieser Art zu finden. Auch bieten uns ältere Gemälde keinen Anhalt für ihre Datierung, da keine solche Teppiche darin vorkommen; wohl weil dieselben bei ihrem aufserordentlichen Umfange im Occident nur in Kirchen verwandt wurden und auf Bildern keinen Raum fanden.[1]) Für die Zeit ihrer Entstehung bietet jedoch der Vergleich mit datierbaren Teppichen, sowohl solchen mit Tierdarstellungen wie anderen Teppichen verwandter Art, genügenden Anhalt. Die strengere Stilisierung in Muster und Zeichnung, das regelmäfsige Vorkommen jenes echt arabischen grofsen Blattes in Form einer ausgeschweiften Partisane, die sogenannte »Arabeske«, wie die Vorliebe für Farben, welche gleichfalls der älteren Zeit charakteristisch sind (namentlich für den weifsen und orangegelben Grund), weisen ihre Anfertigung in eine jenen Tierteppichen noch vorausgehende Zeit, etwa in die erste Hälfte des XVI Jahrhunderts. Die auffallende Verwandtschaft mit jenen Teppichen macht ihre Entstehung in Persien selbst sehr wahrscheinlich. Diese Annahme wird auch dadurch noch unterstützt, dass sich gelegentlich vereinzelte Tiere, wenn auch unscheinbar, in die Zeichnung dieser Teppiche verwebt finden; so namentlich in einem sehr schönen frühen Stück des Berliner Kunstgewerbe-Museums.[2]) Dieselbe Sammlung besitzt auch ein gutes Exemplar mit dem gewöhnlichen Muster; ein kleinerer, besonders schön disponierter Teppich dieser Art befindet sich im Kölner Kunstgewerbe-Museum; die gröfste Zahl derselben, zugleich die umfangreichsten und bedeutendsten, besitzt der Antiquar Bardini in Florenz, von denen eines nebenstehend abgebildet ist (Abb. 11).

Dass unsere Datierung ungefähr die richtige sein muss, wird auch durch eine andere Gattung von Teppichen mit sehr verwandter Einteilung und Zeichnung bestätigt, deren Entstehung durch ihr häufiges Vorkommen auf alten Bildern zeitlich genau zu begrenzen ist (Abb. 12). Die Einteilung ist fast die gleiche wie in der eben beschriebenen Art und stimmt daher auch mit dem Grunddessin der späteren Tierteppiche ungefähr überein. Das Innenfeld zeigt auch hier ein rundliches, gezackt konturiertes Mittelschild mit zierlichen Ausläufern an den beiden Langseiten (ein kleines längliches Feld mit einem herzförmigen Abschluss daran), während die Ecken einen Ausschnitt dieses Mittelschildes enthalten. Zuweilen, namentlich bei besonders umfangreichen Stücken, ist an den Langseiten ein Teil des Mittelschildes (gewöhnlich die Hälfte desselben, welche durch die Bordüre abgeschnitten wird) wiederholt. Die Zeichnung dieser Felder bietet ein buntes reich verschlungenes Rankenwerk mit stilisierten schmalen Blumen und Blättern. Eine ähnliche, aber

[1]) Die Teppiche sind auf den alten Bildern keineswegs blofs ihrer malerischen Wirkung wegen angebracht; daher sind Umfang und Muster nicht willkürlich vergröfsert oder verkleinert worden, wie wir es in modernen Bildern sehen: der Vergleich der Abbildungen von Teppichen auf älteren Gemälden mit erhaltenen Originalen derselben Art beweist vielmehr, dass die Künstler die Teppiche auf ihren Bildern anzubringen und wiederzugeben pflegten, wo und wie sie dieselben in Wirklichkeit zu sehen gewohnt waren.

[2]) Abgebildet in den soeben erschienenen Vorbilderheften des K. Kunstgewerbe-Museums.

durch das ganz untergeordnete magere Rankenwerk mehr als Streumuster erscheinende Zeichnung füllt den Grund des Innenfeldes. Die Borte, durch zwei schmale Streifen mit bandartigem Muster eingefasst, enthält entweder ein Rankenmuster mit wechselnden Blättern und Blumen von ganz magerer stilisierter Form oder das Wolkenband mit Streublumen dazwischen. Die Farben sind regelmäfsig sehr kräftige: der Grund



12. Teppich im Besitz des Berliner Kunstgewerbe-Museums.

ist wechselnd tiefblau und kräftig rot, die Zeichnung darin meist gelb, hellblau, grün u. s. f.

Originale dieser Gattung von Teppichen, die gleichfalls regelmäfsig von gröfserem Umfange sind, kommen ausnahmsweise noch im Orient vor; besonders häufig finden sie sich in den Kirchen Italiens, nicht selten auch in denen von Spanien, Portugal, Tirol und Süddeutschland. Aus den Kirchen haben sie durch den Kunsthandel

ihren Weg in die meisten gröfseren Kunstgewerbe-Museen, in manche Ateliers und Privatwohnungen gefunden. Das schönste mir bekannte Exemplar, in Färbung wie in Zeichnung, besitzt Graf Gregor Stroganoff in Rom; er erwarb dasselbe in der Versteigerung der Sammlung Castellani. Ein nahezu 9 m langer trefflich erhaltener Teppich dieser Art ist im Besitz von Herrn Gustav Güterbock in Berlin.

Die Zeit der Entstehung dieser Teppiche ist durch ihr nicht seltenes Vorkommen auf Gemälden der verschiedensten Schulen besonders genau festzustellen. Ich nenne einige derselben, die eine besondere Bedeutung haben. Das früheste Datum ergiebt eine merkwürdige Darstellung der Familie Heinrichs VIII von England, die auf Veranlassung der Königin Elisabeth etwa im Jahre 1570 gemalt wurde. (Ausgestellt in der Tudor Exhibition zu London 1888, No. 158.) Dann finden wir den Teppich auf einem spanischen Bilde, auf dem grofsen Zurbaran im Louvre, der um 1622 entstand; das gleiche Muster zeigt der Teppich auf dem etwa 1656 gemalten Bildnis der Prinzessin Margarethe Theresia von Velazquez im Museum zu Wien. In die gleiche Zeit fallen verschiedene holländische Bilder, auf denen derselbe Teppich vorkommt: der grofse Jan Vermeer in der Galerie zu Dresden (datiert 1656), das »Konzert« von G. Terborch in der National Gallery u. a. m. Auf späteren Bildern fand ich dieses Muster nicht mehr. Danach lässt sich also die Zeit seiner Fabrikation etwa von der Mitte des XVI bis in die zweite Hälfte des XVII Jahrhunderts setzen. Die Veränderung, welche das Muster im Laufe dieser Zeit aufweist, ist eine fast unmerkliche: nur in gröfserer Einfachheit und in der eckigen Zeichnung der Blätter und Blüten, namentlich bei der schmalen Einfassung der Borte, lässt sich die frühere Zeit von der späteren unterscheiden.

Während Prisse d'Avennes[1]) einen feinen, frühen Teppich dieser Gattung, von dem er eine gelungene farbige Abbildung giebt, als eine Arbeit des XVIII Jahrhunderts bezeichnet, publiziert er daneben einen anderen Teppich, gleichfalls in guter farbiger Nachbildung, als ein Werk des XIV Jahrhunderts, obgleich derselbe schon durch die Verwandtschaft mit dem oben beschriebenen Muster diese grofse Verschiedenheit der Datierung sehr unwahrscheinlich erscheinen lässt. Dadurch, dass auch dieser zweite Teppich nicht selten auf Bildern vorkommt, lässt sich aber mit Sicherheit feststellen, dass derselbe mit jener anderen Teppichart fast gleichzeitig angefertigt wurde. Das Muster zeigt im Innenfelde wechselnd gröfsere achtstrahlige Sterne von zierlicher Form, und kleinere kompaktere Sterne von ähnlicher Konfiguration, von denen regelmäfsig in der Breite neben dem mittleren Stern zwei halbe Sterne der anderen Form zu stehen kommen; in der Länge pflegen, da auch diese Teppiche fast immer von mittlerem oder bedeutendem Umfange sind, bald drei, bald fünf Sterne und je ein halber an der Bordüre das volle Muster auszumachen. Im Innern sind diese Sterne mit einem ganz ähnlichen zierlichen Pflanzengewinde von magerer Form geschmückt, wie die runden Mittelschilde der zuletzt beschriebenen Gattung von Teppichen; der Grund des Innenfeldes ist in ähnlicher Weise wie dort mit Streublumen bedeckt. Die Borte zeigt auch hier entweder das Wolkenband mit einzelnen Blüten dazwischen oder ein mageres Pflanzengewinde, stets beiderseits eingefasst durch je einen schmalen Streifen mit bandartiger Blütenranke. (Abb. 13.)

Die Farben sind bei dieser Teppichart noch stereotyper als bei der vorgenannten: der Grund des Innenfeldes pflegt ein schönes Karminrot zu sein (mit Streublumen in bräunlichen oder grünen Farben), die Sterne haben einen tiefblauen Grund mit

[1]) Prisse d'Avennes, »l'Art arabe«, III, Taf. 40.

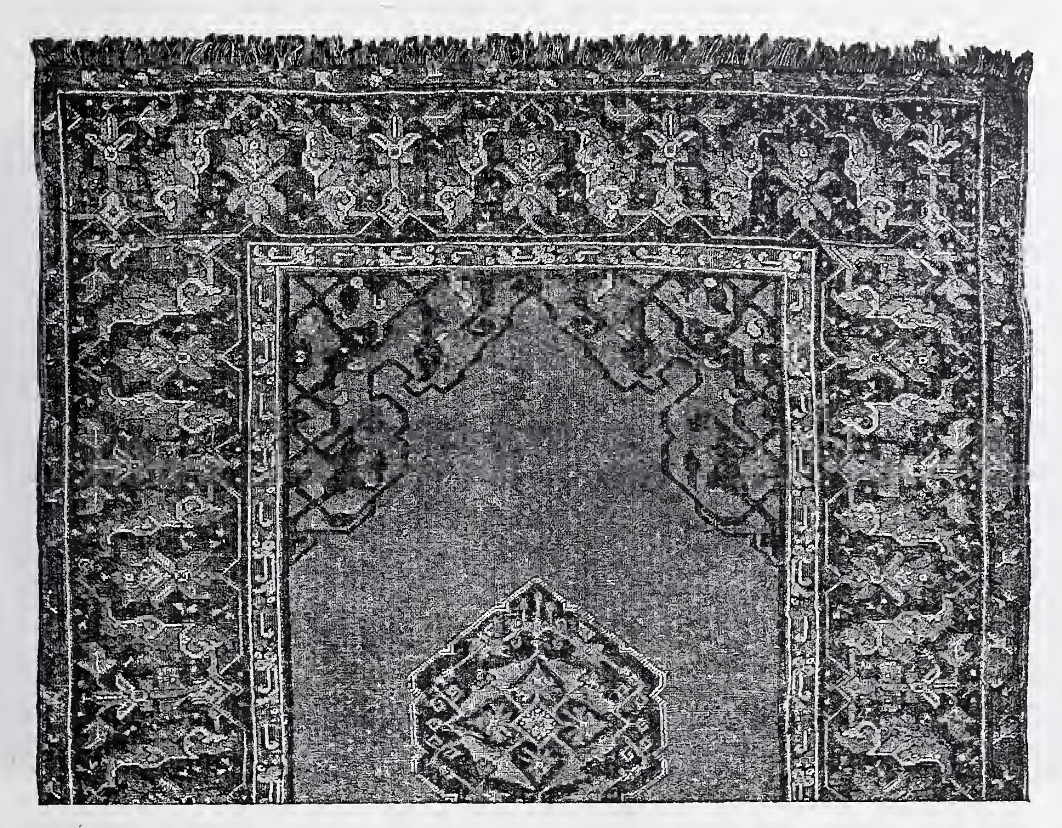
gelber Zeichnung darin, und der Grund der Borte ist meist himmelblau. Zeitlich lässt sich die Entstehung dieser Gattung auf Bildern von der Mitte des XVI bis zur Mitte des XVII Jahrhunderts verfolgen, und zwar in allen Hauptländern, welche zu jener Zeit Teppiche aus dem Orient importierten. Als charakteristische Beispiele nenne ich das berühmte Bild des Paris Bordone, der »Ring«, in der Akademie zu Venedig, der etwa um die Mitte des XVI Jahrhunderts entstanden ist; hier sitzt der



13. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

Doge auf einem prächtigen Teppich dieser Art. Vom Jahre 1614 datiert ein grofses Porträt des in England thätigen Marcus Gerards mit einem solchen Teppich; der gleiche Teppich liegt auf dem Boden in einem etwa zwanzig oder dreifsig Jahre später entstandenen Gemälde des Zurbaran in der Galerie Raczynski zu Berlin. Im italienischen Handel kommen diese Teppiche nicht gerade selten vor; ein in Farbe und Zeichnung besonders schönes Exemplar besitzt die Annakirche in Augsburg, ein ähnliches, aber unvollständiges das Kunstgewerbe-Museum in Dresden, ein trefflich erhaltenes grofses Exemplar Graf Dönhoff-Friedrichstein.

Diese beiden Teppichgattungen kommen, wie erwähnt, fast ausnahmslos nur in gröfserem oder sehr grofsem Umfange vor. Da das Muster zu reich und zu kompliziert war, um kleine Teppiche damit zu dekorieren, so entstand dafür zu derselben Zeit und wohl an denselben Orten aus gleicher Formenanschauung ein kleines Muster, welches uns in Bildern durch nahezu ein Jahrhundert bezeugt ist und in Originalen im italienischen Kunsthandel besonders häufig ist (Abb. 14). Der Grund ist hier regelmäfsig nur durch ein kleines vier- oder sechsseitiges Feld in der Mitte und durch Eckfüllungen verziert, deren Zeichnung in ihrer mageren bandartigen Verschlingung nur



14. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

schwer noch die Entstehung aus vegetabilischen Vorbildern erraten lässt. Auch hier ist das aus dem Viereck herauswachsende Blatt in Partisanenform, die »Arabeske«, das eigentlich leitende Motiv. Die Zeichnung der Borte hat entweder das Wolkenband mit Streublumen dazwischen oder ein mageres Gewinde von Blumen und Blättern als Dekor, genau so wie bei den vorgenannten gröfseren Mustern. Die Farben dieser Teppiche sind sehr tief und leuchtend: ein kräftiges Rot im Grunde, dem ein tiefes Blau als Grundfarbe der Borte entspricht; das kleine Mittelfeld ist gleichfalls tiefblau, die Eckfüllungen sind meist tiefgrün, die Zeichnung darin und in der Borte ist vielfarbig, bei vorherrschendem Gelb.

Teppiche dieser Art kommen auf Bildern seit der Mitte des XVI Jahrhunderts vor; so auf einem Doppelporträt der Königin Marie und Heinrichs VII in Althorp

(um 1550—1560), auf einem Bildnis von der Hand des Francesco Veneziano aus dem Jahre 1561, im Besitz von M. Holford zu Westonbirt, auf mehreren Bildern von Tintoretto (z. B. in der Brera zu Mailand), auf einem kleinen Rottenhammer in der Berliner Galerie (aus dem Anfange des XVII Jahrhunderts), auf einem Bilde des Matteo Rosselli in der Akademie zu Florenz, das um 1625 entstanden ist u. s. f.

In ähnlicher Weise stilisierte Pflanzenmotive zeigt ein anderes, aber selten vorkommendes Muster, das gleichfalls in regelmäfsiger Wiederkehr das ganze Innenfeld füllt. Von einer sternartigen Blume führen nach beiden Seiten eckige Ranken mit mageren, kaum als solche erkennbaren, Blättern und Blüten bis zu einem ähnlichen kleineren Stern, von dem sie sich in gleicher Weise weiterranken. Das offene Feld,

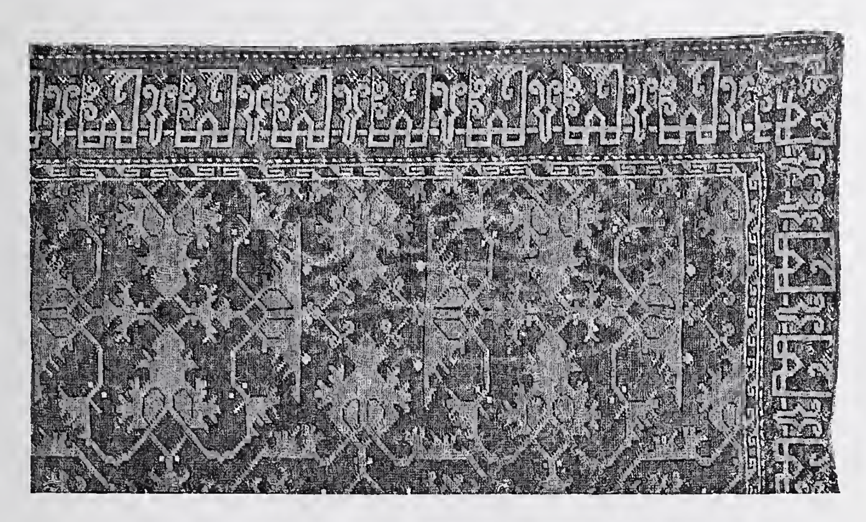


15. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

das diese Ranken umschliefsen, füllt eine kolossale offene Blume oder blumenartiger Stern mit zierlicher Zeichnung im Innern. Das einzige mir bisher bekannte frühe Beispiel dieser Gattung ist der vorstehend abgebildete Teppich in meinem Besitz (Abb. 15). Die Borte zeigt das Wolkenband mit den Streublumen dazwischen, genau wie sie so häufig bei den Teppichen (Abb. 12 und 13) vorkommt, mit denen dieser Teppich auch die reiche brillante Färbung gemein hat; die Heimat dieses Teppichs ist daher mit Wahrscheinlichkeit in dasselbe Gebiet zu setzen, welchem jene anderen Teppicharten angehören, und auch die Zeit der Entstehung wird etwa die gleiche sein. Das Schema der Zeichnung des Innenfeldes findet sich aber schon fast genau so in den altertümlich barbarischen Tierteppichen, die ich oben beschrieben habe (Abb. 8); nur dass hier die Ranken ein schmales Feld für sich haben und Tierbilder, oder Tierbilder mit grofsen Blüten wechselnd, einrahmen.

Schon in diesen letztgenannten, etwa ein Vierteljahrhundert älteren Teppichen zeigt sich den zuerst beschriebenen (Abb. 11) gegenüber die Neigung zu einer Umbildung der Verschlingungen von Pflanzenformen in ein geometrisches Muster; denn die Blüten und Blätter lassen sich oft als solche kaum noch erkennen. Je weiter wir im XVI Jahrhundert zurückgehen, um so stärker erscheint diese Neigung, und im XV Jahrhundert finden wir fast nur noch rein geometrische Muster. Freilich lässt sich auch in diesen bei genauerem Studium meist noch ihre Entstehung aus vegetabilischem Ornament nachweisen.

Dies gilt vor Allem von einem Muster, welches in zahlreichen Teppichen nach Europa eingeführt worden ist, sodass sich jetzt noch Hunderte von Originalen desselben nachweisen lassen und dass es auch in älteren Gemälden weit häufiger vorkommt als irgend ein anderes Teppichmuster (Abb. 16). Aus den Bildern lässt sich zugleich

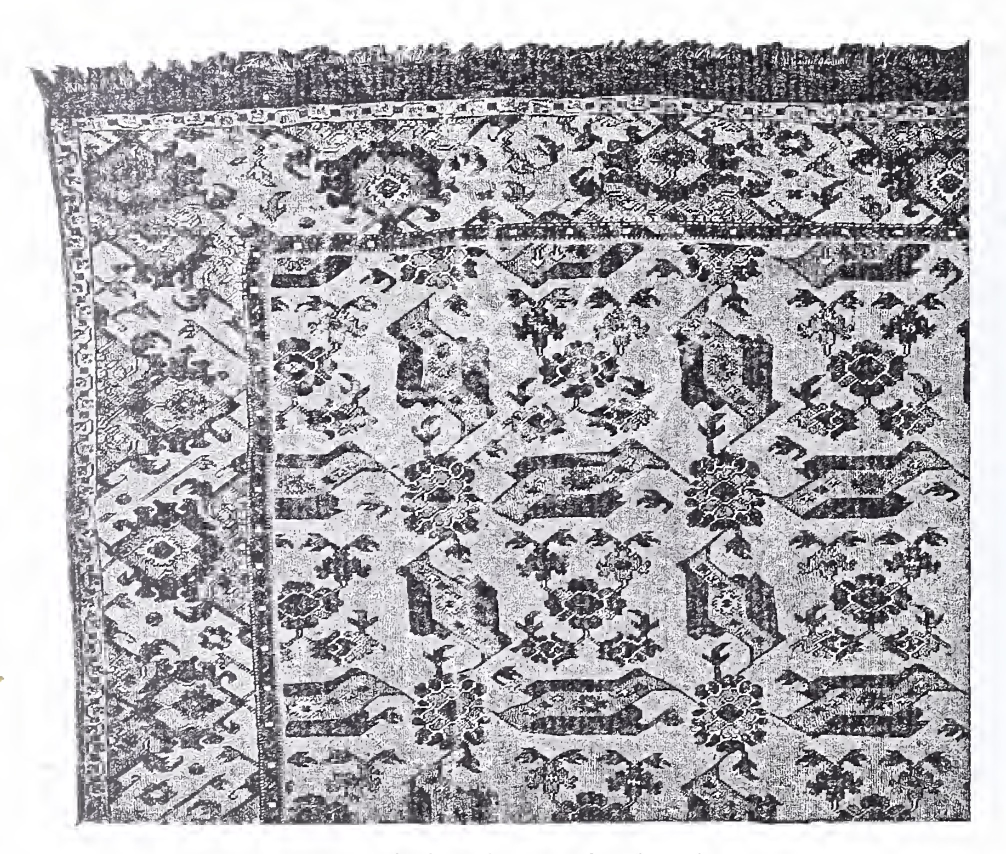


16. Teppich im Gewerbe-Museum zu Reichenberg i. B.

eine ungewöhnlich lange Dauer der Fabrikation dieses Musters in wenig veränderter Zeichnung nachweisen; nahezu durch zwei volle Jahrhunderte können wir dasselbe in Bildern verfolgen.

Dem Muster dieses Teppichs liegt das in völlig eckige Formen erstarrte Gewinde mit der vollen als Granate bezeichneten Blume und der »Arabeske« zu Grunde, wie es namentlich die Eingangs beschriebenen persischen Teppiche aus dem Anfange des XVI Jahunderts in besonderer Schönheit aufweisen (vergl. Abb. 11). Diese Zeichnung bedeckt wie Flechtwerk das ganze Innenfeld. Die Borte zeigt in frühester Zeit in der Regel ornamental umgestaltete und verwendete kufische Schriftzeichen, die allmälig zu eckigem Bandwerk werden; später tritt eine aus wechselnden Feldern mit herbem Pflanzenornament bestehende Einrahmung oder ein mageres Pflanzengewinde, gelegentlich auch das Wolkenband, an ihre Stelle. Die Wahl der Farben ist eine ebenso typische wie das Muster und hat denselben etwas derben Charakter: ein im Innenfeld ziemlich heller roter Grund mit gelber Zeichnung (worin einige blaue und gelegentlich auch grüne Töne), in der Borte auf grünem oder blauem Felde eine Zeichnung von reicherer Farbe.

Die ältesten Bilder, auf denen ich dieses Muster gefunden habe, sind Werke der venezianischen Schule; mehrfach bei Lorenzo Lotto (um 1520—1530, in der National Gallery zu London, in S. Giovanni e Paolo zu Venedig), bei Girolamo de' Libri (im S. Giorgio in Braida, um 1520, und im Museo Civico zu Verona, datiert 1530), bei Luca Longhi (in der Berliner Galerie, von 1542), bei dem angeblichen Borgia-Porträt, das aus der Galerie Borghese kürzlich in die Sammlung von Baron Adolph Rothschild übergegangen ist (um 1535) u. a. m. Aufserordentlich häufig kommt dasselbe dann bei späteren niederländischen Künstlern vor, bei Vlamen wie

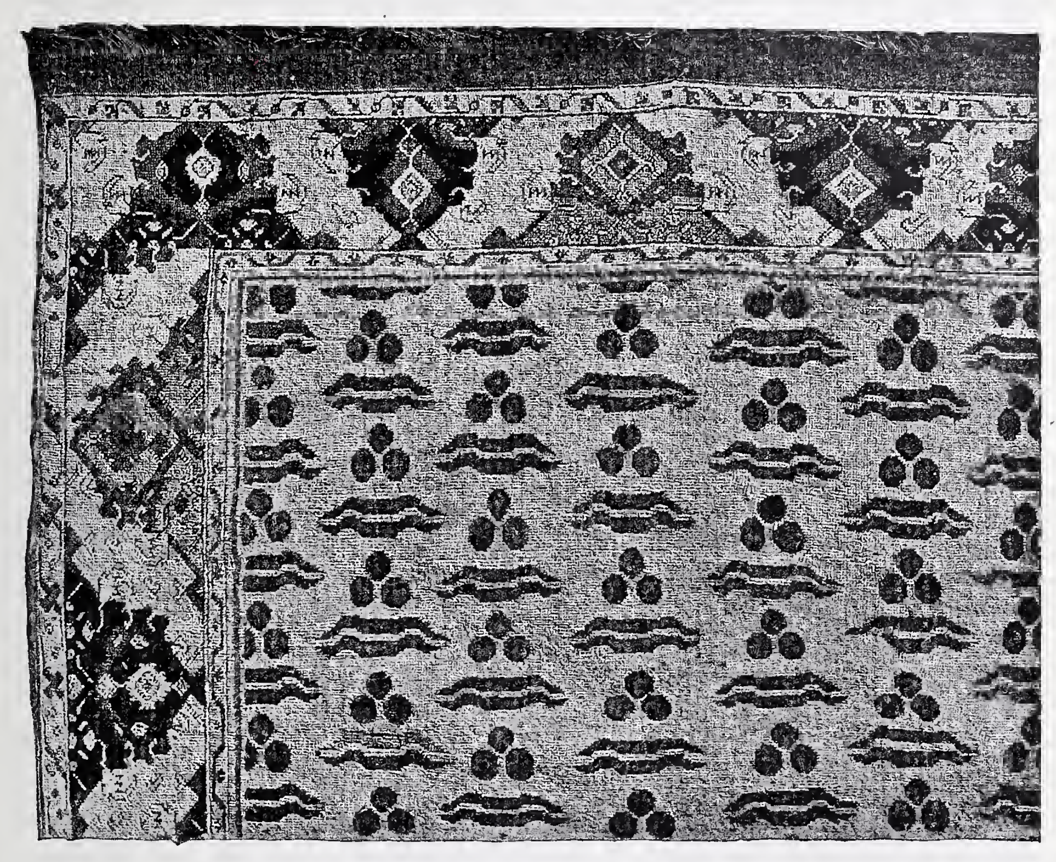


17. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

bei Holländern. Jan Brueghel, Frans Francken, Cornelis de Vos, Simon de Vos, Hendrick Steenwyck und andere Antwerpener Maler haben offenbar selbst verschiedene solche Teppiche besessen; und ebenso häufig waren dieselben in den Ateliers der holländischen Künstler, wie die Gemälde eines G. Metsu, G. Terborch, Jan Steen, B. Fabritius, G. Bronkhorst, Nic. Maes, P. de Hooch, G. Schalken und mancher Anderer zur Genüge beweisen. Später wie bis etwa zum Jahre 1680 vermag ich dieses Muster, das noch zwanzig Jahre früher in Holland am verbreitetsten war, nicht mehr nachzuweisen.

In der Flächenfüllung diesem Muster verwandt ist eine seltener vorkommende Teppichart, die gleichfalls Pflanzenformen (und vielleicht auch Tierformen) zu mathematischer Regelmäfsigkeit erstarrt zeigt. Die Entstehung dieses Musters (Abb. 17),

das rhomboidische Figuren (nach zwei Seiten orientierte Vögel?) in regelmäfsiger Anordnung zwischen Streublumen zeigt, weifs ich nicht nachzuweisen, da dasselbe mit keinem anderen Muster nähere Verwandtschaft zeigt und gleichfalls in der Zeichnung sehr konstant bleibt. Die Enstehungszeit dieses Teppichs ergiebt sich durch das Vorkommen auf einem Deckendild des Peter Candid in der Residenz zu München, das im Anfange des XVII Jahrhunderts gemalt wurde; die Fabrikation dieser Teppichgattung werden wir danach etwa in die zweite Hälfte des XVI Jahrhunderts zu setzen haben.



18. Teppich auf der Wiener Ausstellung 1891.

Die Borte dieses Teppichs zeigt entweder das Wolkenband zwischen Streublumen oder eine eigentümliche Zeichnung von Dreiecken in wechselnder Stellung, wie in der beigegebenen Abbildung, deren Erklärung ich nicht zu geben weifs. Dieselbe Borte findet sich einmal vereinzelt bei einem Gebetteppich aus gleicher Zeit im National-Museum zu München, sowie regelmäfsig bei einem seltenen Muster, das im Innenfeld in regelmäfsiger Wiederkehr drei kleine übereinandergestellte Kugeln über zwei schmalen Bändern zeigt (Abb. 18). Wie das eben beschriebene Muster, ist auch dieses regelmäfsig auf weifsem Grunde und hat eine Zeichnung in reichen kräftigen Farben. Da diese eigentümliche Zeichnung, über deren Deutung ich mich weiter unten auszusprechen habe, auf datierbaren Gewändern des XVI Jahrhunderts

vorkommt und da die Bordüren in beiden Teppicharten übereinstimmen, so muss man auch diese Gattung wieder in das XVI Jahrhundert versetzen.

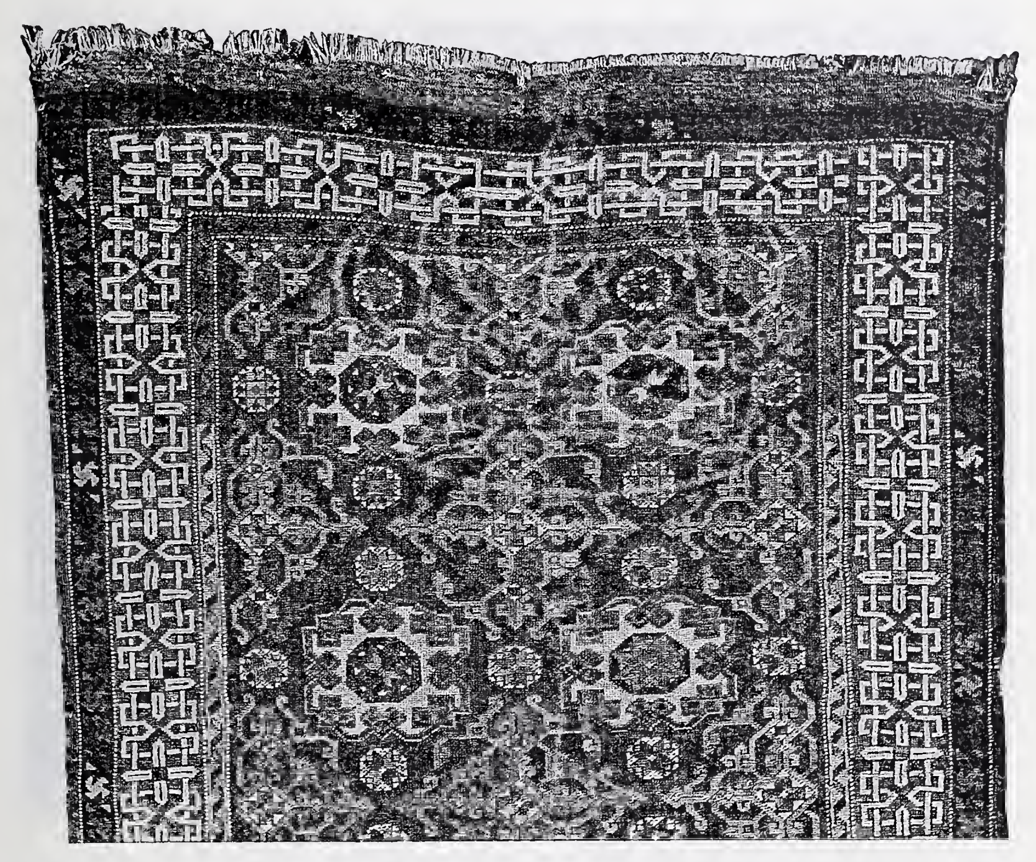
Während das vorher beschriebene Muster (Abb. 16) flechtwerkartig das ganze Innenfeld des Teppichs ausfüllt, finden wir bei einer anderen etwas älteren Teppichgattung, die gleichfalls in Bildern häufig vorkommt, sternartige Muster verschiedener Zeichnung regelmäfsig über das Feld zerstreut (Abb. 19). Grofse achteckige Sterne wechseln in Zonen, deren Zwischenräume mit kleinen Sternen von ähnlicher Form und Zeichnung ausgefüllt sind. Unter den beiden gröfseren Sternen ist der eine regelmäfsig durch eine stabartige zierliche Bandverschlingung gebildet, während sich in dem anderen noch die vegetabilische Grundform erkennen lässt: aus dem Viereck entwickelt sich nach allen Seiten die »Arabeske«. Die kleinen, gleichfalls achteckigen Sterne zwischen den grofsen sind, wie die grofsen Sterne der einen Zone, von rein geometrischer Form. Die Borte zeigt regelmäfsig ein zierlich verschlungenes Bandwerk, in weifser Farbe auf buntem Grunde; Anfangs in Nachahmung kufischer Buchstaben, später als reines Stabwerk. Nur ganz ausnahmsweise kommt in frühester Zeit auch eine Borte mit magerer Blattranke vor.

Diese Gattung von Teppichen, von reicher und kräftiger Färbung (meist auf rotem oder grünem Grunde), ist mir in Originalen ebenso häufig in Tirol und Süddeutschland wie in Italien, dagegen bisher nicht in Spanien vorgekommen. Auf Bildern lässt sie sich etwa von der Mitte des XV bis zur Mitte des XVI Jahrhunderts verfolgen; vorwiegend auf italienischen, aber auch auf einzelnen deutschen Bildern. Julius Lessing hat eine Reihe dieser Bilder schon namhaft gemacht: Mantegna's berühmtes Madonnenbild in S. Zeno zu Verona vom Jahre 1459, Carpaccio's Ursulacyclus von 1495 in der Akademie zu Venedig, Pinturicchio's Fresken der Libreria zu Siena von 1505, ein Fresko in dem Gang zur Sakristei des Santo in Padua (um 1520), ein paar Madonnenbilder von Dom. Ghirlandajo in der Akademie zu Florenz (um 1480) und von Seb. Mainardi in der Galerie zu Neapel, Raffaellino's frühes Madonnenbild in der Berliner Galerie, die Madonna von Borgognone ebenda (beide um 1500), die Familie des Licinio Pordenone in Hampton Court (vom Jahre 1524), Bassano's Madonnenbild in der Pinakothek zu München [1]), H. Holbeins Porträt des Gisze von 1532 in der Berliner Galerie und ein Miniaturbild von Glockenton in der Galerie zu Basel. Zu ihnen füge ich, als besonders gut in der Zeichnung oder von Interesse durch die Meister, auf deren Gemälden die Teppiche sich vorfinden, noch folgende Bilder und Fresken hinzu: das Fresko des Piero della Francesca in San Francesco zu Rimini (vom Jahre 1451), die Verkündigung von Baldovinetti in San Miniato bei Florenz (um 1460), das frühe Meisterwerk des Credi im Dom zu Pistoja (wohl noch vor 1480), das Hauptwerk des Ercole Roberti, die thronende Madonna in der Brera zu Mailand (um 1480) und ebenda Bilder von Francesco Bonsignori und von Gaudenzio Ferrari. Mantegna's Fresken im Kastell zu Mantua (bald nach 1460), Badile's Madonnenbild im Museum zu Verona (von 1546) und ein männliches Bildnis von Parmegianino aus gleicher Zeit im Museum zu Neapel. Nur einmal ist mir ein Teppich dieses Musters, und zwar genau in der älteren Zeichnung, auf einem wesentlich jüngeren Bilde vorgekommen: auf einem grofsen Porträtstück

[1]) Dies Bild war früher dem Giacomo Bassano zugeschrieben und ist im neuen Katalog als ein Werk seines Sohnes Leandro aufgeführt. Nach dem streng architektonischen Aufbau scheint mir jedoch die ältere Benennung die richtigere. Das Bild ist sogar als ein frühes Werk des Jacopo, etwa von 1540, zu bezeichnen.

von Londoner Gildemeistern in der National Portrait Gallery zu London. Dies Bild, das Werk eines in England arbeitenden Niederländers, ist im Jahre 1604 gemalt. Das ausnahmsweise Vorkommen dieses Teppichs auf einem so viel späteren Bilde erklärt sich wohl daraus, dass der Künstler die biederen Bürger Londons in ihrem Gildezimmer darstellte, in dem der Teppich schon ein halbes Jahrhundert oder länger als Tischdecke gedient hatte.

Während sich dieses Teppichmuster ein volles Jahrhundert hindurch unverändert bis auf kleine Abweichungen erhält[1]), finden wir gleichzeitig, etwa seit der Mitte des

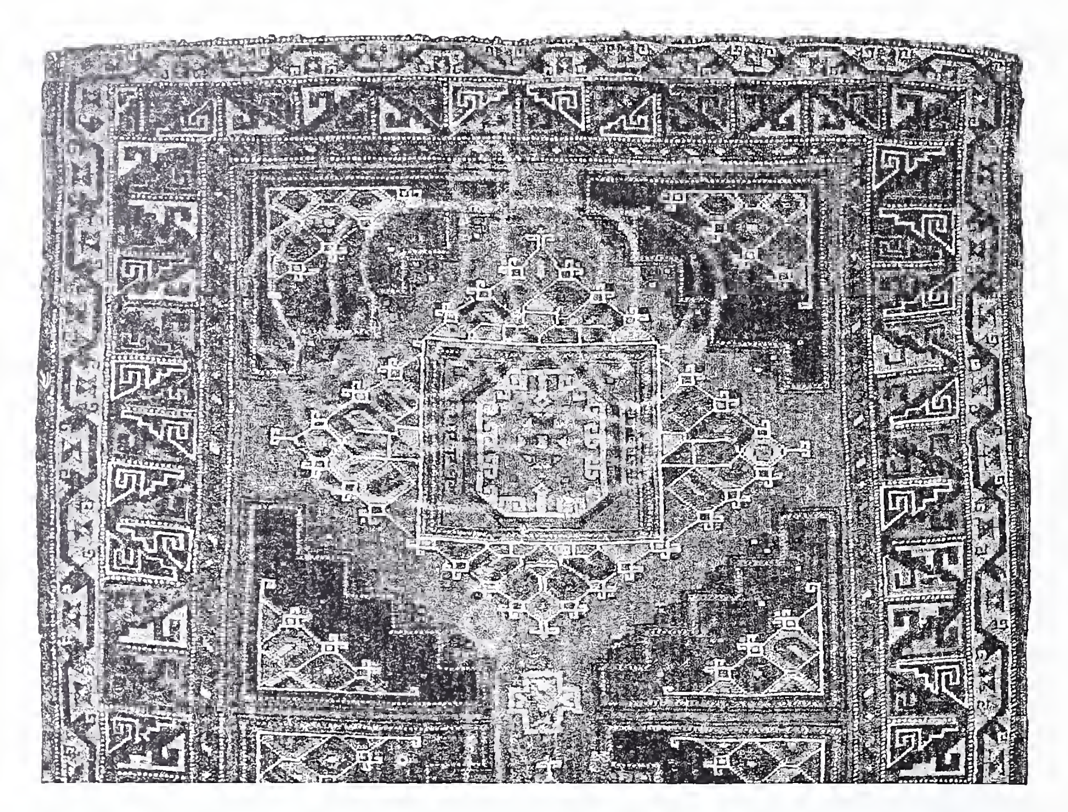


19. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

XV und bis in den Anfang des XVI Jahrhunderts, eine beträchtliche Zahl verwandter Muster von noch strengerer geometrischer Form, die sich — sei es in Bildern oder in Originalen — bisher immer nur einmal nachweisen lassen. Julius Lessing hat gerade von diesen Mustern nach Bildern der altniederländischen und altdeutschen Meister nahezu ein Dutzend in treuen Nachbildungen veröffentlicht, auf die ich hier

[1]) Nur ausnahmsweise kommen Varianten dieses Musters vor; so auf einem Madonnenbilde von Pinturicchio in der Londoner Galerie und in einem sehr altertümlichen Original auf gelbem Grund im Berliner Kunstgewerbe-Museum. In Letzterem erscheint das Muster in einer noch nicht typisch ausgebildeten Form.

verweisen kann Die Bilder von Hans Memlinck sind ganz besonders reich an solchen Mustern; andere finden sich bei Ghirlandajo, Crivelli, Carpaccio, Holbein und zahlreichen gleichzeitigen Malern. Da in diesen Gemälden das Muster, wenn es nicht (wie bei den alten Venezianern) nur flüchtig in seiner malerischen Wirkung wiedergegeben ist, in auffallend regelmäfsigen, strengen Formen gezeichnet ist, so gebe ich nachstehend zum Vergleich die Nachbildungen von einigen der wenigen Originale dieser Art, welche sich erhalten haben (Abb. 20 und 21). Aus der freieren, flüchtigeren Behandlungsweise dieser Teppiche scheint mir hervorzugehen, dass die alten Künstler



20. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

dieselben regelmäfsiger gezeichnet haben, als ihre Vorlagen in Wirklichkeit ausgeführt waren, dass einzelne. derselben aber auch durch kleine Veränderungen und das Streben nach Vereinfachung die orientalischen Muster mehr oder weniger verunstaltet haben. Dies gilt namentlich für Jan van Eyck und seinen Schüler Petrus Christus, die gotische Motive eingeschmuggelt haben; es gilt auch für verschiedene altitalienische Meister, wie unter Anderen eine kleine Tafel des Fra Angelico in der Akademie zu Florenz, Piero della Francesca's Altarbild mit Federigo von Urbino in der Brera, Baldovinetti's Madonnenbild in den Uffizien und ein Fresko des Foppa vom Jahre 1485 in der Brera zur Genüge beweisen. Völlig zuverlässig ist Holbein, der seine Treue der Wiedergabe auch auf die orientalischen Teppiche erstreckt, für die er eine besondere Vorliebe besafs. Teilweise gilt dies auch für Memlinck, bei dessen thronenden Madonnen der Teppich zu Füfsen der Maria selten fehlt.

Unter den zahlreichen Mustern dieser Art, die sich sämtlich mehr oder weniger durch kunstreiche Verschlingungen ihrer kaleidoskopischen Figuren, wie durch Reichtum und Kraft der Farben auszeichnen, ist das eine (J. Lessing, Taf. 24) von besonderem Interesse, weil hier einer der beiden Sterne, welche in dem oben beschriebenen Muster (Abb. 19) in regelmäfsiger Folge wiederkehren, in ganz ähnlicher Zeichnung das alleinige Muster bildet und noch deutlicher als dort den Ursprung aus vegetabilischer Zeichnung erkennen lässt.

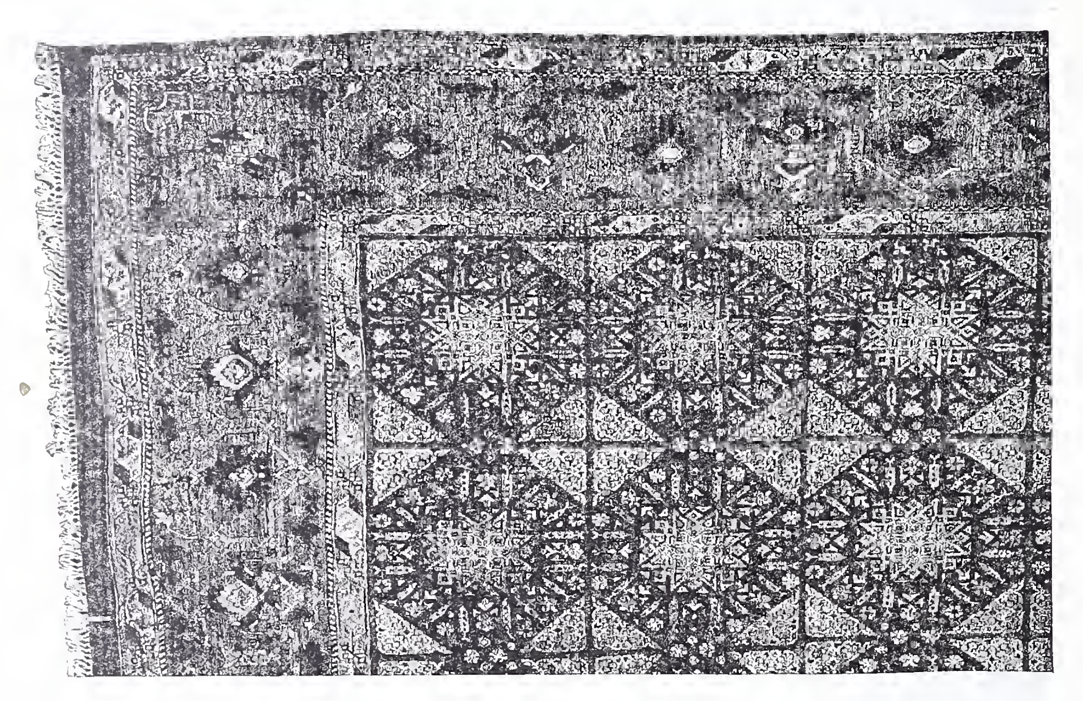


21. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

Ein anderes Muster, das uns ausnahmsweise häufiger begegnet, ist etwas jünger als die meisten anderen und kommt in Originalen keineswegs selten im italienischen Kunsthandel vor. Die umstehende Hochätzung (Abb. 22) zeigt die zierliche Zeichnung des Musters, in dem sich erstarrte vegetabilische Formen mit reinen Linienornamenten in eigentümlicher Weise mischen. Der Grund dieser Teppiche ist regelmäfsig ein helles Kirschrot, worin das Muster in Himmelblau eingezeichnet ist, das auch die Grundfarbe der Borte ist. Das Muster der Borte ist bald das Wolkenband mit Streublumen dazwischen, bald eine Ranke mit Blättern und Blüten von magerer Form, oder es besteht aus wechselnden Feldern von länglicher und rundlicher Form mit Pflanzenornamenten darin. Auf Bildern kenne ich dieses Muster in der ersten Hälfte

des XVI Jahrhunderts: auf dem schon genannten Altarbilde von Lor. Lotto in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (um 1530) und auf einem etwa gleichzeitigen Altarbilde von Torbido in der Akademie zu Wien. Auch der Teppich auf dem schönen Bildnis von Moretto in der Pinakothek, das wenig später entstanden ist, scheint dasselbe Muster zu haben.

Ich habe für alle diese verschiedenen Arten von Teppichen die Frage bisher unerörtert gelassen, wo dieselben angefertigt seien. Dass die Tierteppiche des XVI Jahrhunderts in Persien selbst entstanden, habe ich oben nachzuweisen gesucht. Auch für die grofsmusterigen Teppiche mit verwandter Zeichnung von reinem Pflanzenornament



22. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

(Abb. 11) werden wir die Heimat, wenn nicht in Persien selbst, so doch in der Nachbarschaft zu suchen haben. Sowohl der innere Zusammenhang mit jenen Tierteppichen wie die Einfuhr dieser Teppiche über Portugal und Holland im XVI und XVII Jahrhundert machen dies wahrscheinlich Für jene zahlreichen Wollenteppiche mit geometrischen Mustern, welche namentlich seit der Mitte des XV bis gegen die Mitte des XVI Jahrhunderts, ein einzelnes Muster (Abb. 16) sogar bis gegen Ende des XVII Jahrhunderts nach Europa eingeführt wurden, ist die Herkunft aus Persien dagegen mehr als unwahrscheinlich. Denn die Einfuhr erfolgte über Italien; und abgesehen davon, dass den italienischen Rhedern, namentlich den damals den Orienthandel beherrschenden Venezianern, die Länder am Mittelmeer am nächsten und bequemsten lagen und dass Sachen von so geringem Wert wie diese kleinen Wollenteppiche einen weiten Landtransport nicht lohnten, war auch zur Zeit ihrer Fabrikation der Verkehr mit Persien durch die Ausbreitung der Türkenherrschaft sehr er-

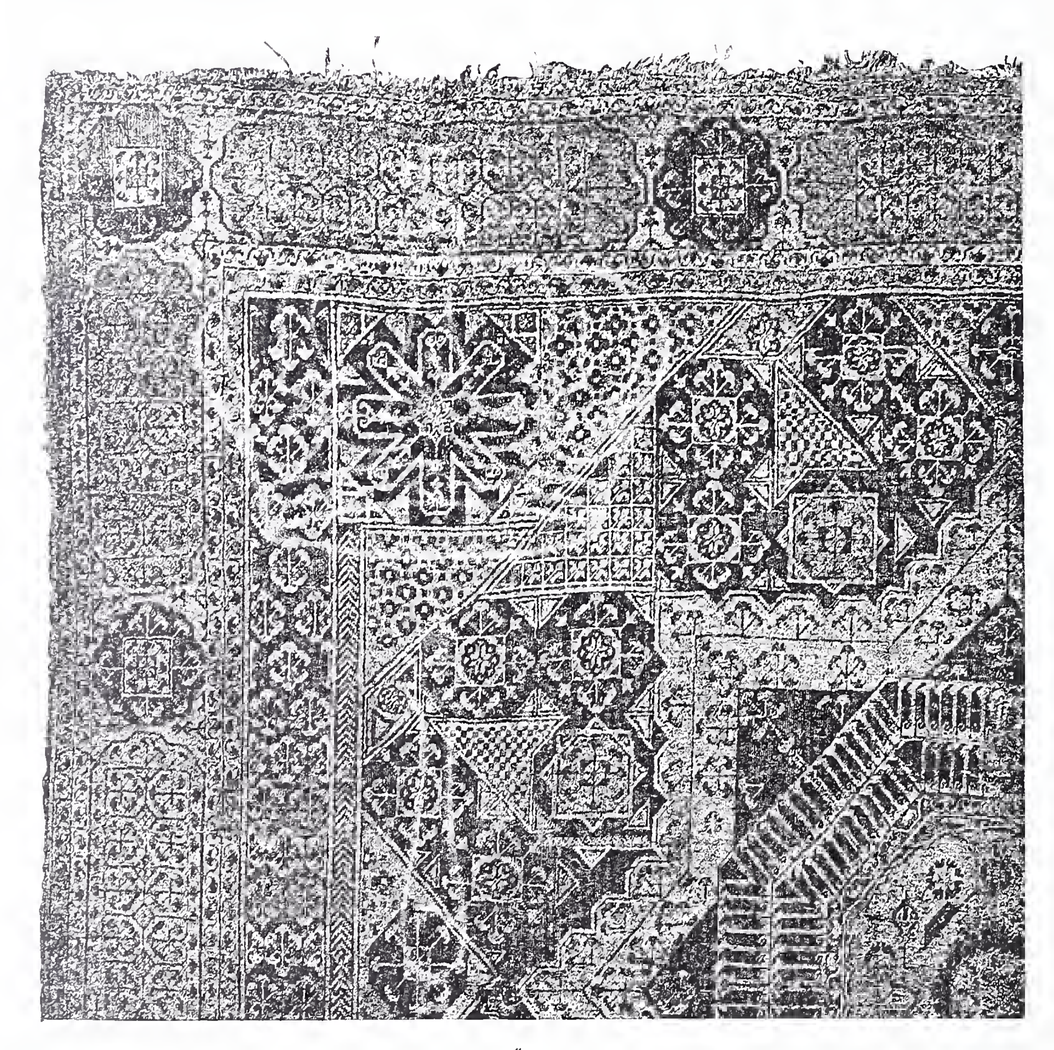
schwert. Eben dieser Umstand widerspricht aber auch der neuerdings von verschiedenen Seiten auf Grund entfernter Verwandtschaft im Muster ausgesprochenen Ansicht, dass diese Teppicharten im Kaukasusgebiete entstanden sein sollen; denn der Zugang zum Schwarzen Meere wurde seit dem Fall von Konstantinopel den Christen immer mehr erschwert, und selbst die Genuesischen Kolonien am Kaukasus litten so sehr und waren so vielen Angriffen ausgesetzt, dass sie allmälig aufgegeben werden mussten. Dagegen war der Verkehr mit Kleinasien, sowohl an der West- wie an der Südküste, auch damals noch ein lebhafter; und da uns hier schon Marco Polo eine blühende Teppichfabrikation bezeugt, die bis heute sich erhalten hat, so erscheint die Annahme, dass die Teppiche in Kleinasien entstanden sind, gewiss nicht zu gewagt. Wo aber damals die Sitze dieser Fabrikation waren und welche Teile der Bevölkerung sie hauptsächlich ausübten, darüber können wir bis jetzt nicht einmal eine Vermutung aussprechen.

Es wurde bereits erwähnt, dass bei einer der hier beschriebenen Arten von Teppichen ihr nichtasiatischer Ursprung in Frage gekommen ist, bei den irrtümlich sogenannten Polenteppichen. Es giebt aber noch verschiedene andere Gattungen, bei denen dies gleichfalls und zwar zum Teil mit weit gröfserem Rechte in Frage kommt. Wenn ich unter diesen Teppicharten die Smyrnateppiche voranstelle, so muss ich freilich zugeben, dass dieselben in Asien entstanden sind; ja sie sind fast die einzigen älteren Teppiche, für welche mit Sicherheit ein bestimmter Ort oder Gegend als Produktionsstelle nachgewiesen werden kann. Aber sie sind, wie ich glaube, auf Veranlassung und Bestellung von Europa aus, teilweise selbst unter europäischer Aufsicht entstanden und müssen deshalb ihren Platz unter den nicht rein orientalischen Teppichen finden.

Die Fabrikation der Teppiche in Smyrna und Umgegend, eine der jüngsten Industrien dieser Art in Kleinasien, hat trotzdem wohl am strengsten ihre alten Muster und ihre alte Technik festgehalten. Charakteristisch ist für sie die grobe Wolle, die lockere Knüpfung, die hohe Schur und die milde Farbenwirkung, wodurch sie sich von allen älteren Teppichen des Orients unterscheiden. Ganz ungewöhnlich ist auch der Umstand, dass dieselben nicht das sehr längliche Format haben, sondern sich dem Quadrat nähern. Da nun sowohl in Holland wie in England, in Häusern aus dem XVIII und selbst noch aus dem XVII Jahrhundert, Smyrnateppiche vorkommen, welche für die Zimmer, in denen sie liegen, genau abgepasst sind, so ist es wohl aufser Zweifel, dass solche Teppiche in Smyrna auf Bestellung von Europäern nach genauen Mafsen angefertigt wurden. Da ferner die Muster der Smyrnateppiche keine eigenartigen sind, sondern verschiedenen älteren asiatischen Mustern nachgebildet sind (es sind die unter 12, 13, 15 abgebildeten Muster, welche neben einem einfachen Streublumenmuster seit dem XVII Jahrhundert in geringer Veränderung, zum Teil bis heute, wiederholt werden), so liegt die Vermutung nahe, dass diese Teppichindustrie in Smyrna von der dort blühenden europäischen, vorwiegend holländischen Kolonie ins Leben gerufen und mit asiatischen Arbeitern auf europäische Bestellung betrieben wurde. Daraus erklärt sich ihre weite Verbreitung in Europa, speziell in Holland und England, daraus die lange Blüte derselben und das Festhalten an den alten Traditionen, andererseits auch der Anschluss an die Smyrnateppiche bei der Begründung der modernen Teppichindustrie in Europa.

Man hat wegen der Übereinstimmung der Muster jene älteren asiatischen Teppiche, insbesondere das unter No. 12 abgebildete Muster gleichfalls nach Smyrna

verweisen wollen. Aber die Verschiedenheit der in Smyrna nachgebildeten Muster unter einander macht die Entstehung dieser Vorbilder an einem und demselben Orte schon sehr unwahrscheinlich; die grundverschiedene Technik und der streng konservative Sinn der Orientalen in älterer Zeit, dem das Benutzen so verschiedenartiger Muster neben einander widerstrebte, lassen diese Hypothese meines Erachtens unhaltbar erscheinen.



23. Sogenannter Marokko-Teppich im Österreichischen Handels-Museum zu Wien.

Für eine andere sehr eigenartige und sehr abweichende Gattung von Teppichen hat man neuerdings auf Marokko als Heimat geraten. Die fraglichen Teppiche (Abb. 23) sind schon durch ihre Färbung sehr auffallend: ein mehr oder weniger kräftiges Kirschrot, meist die Farbe des Grundes, ist mit hellem gelblichem Grün, Marineblau und Citrongelb (als Umränderung) zusammengestellt und bringt eine eigentümlich harmonische, aber weder besonders ansprechende noch malerische Wirkung hervor. Die Wolle ist in der Regel feines Ziegenhaar, das einen eigentümlich

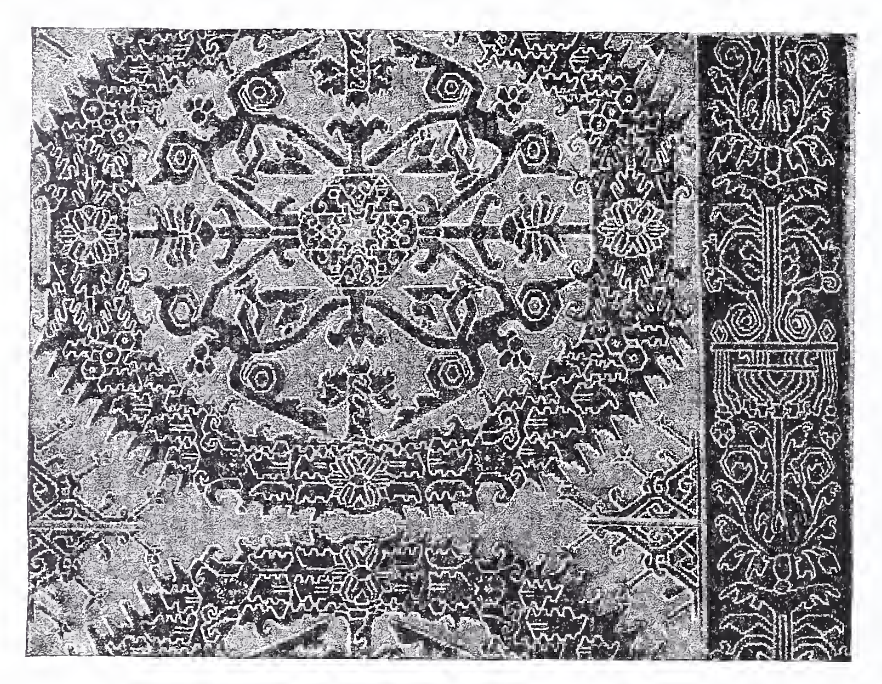
seidenartigen Glanz hat; gelegentlich sind diese Teppiche aber auch ganz aus Seide, wie ein grofses Exemplar im Besitz des Kaiserlichen Hofes zu Wien beweist (Ausstellung No. 360). Die Zeichnung ist eine sehr geschmackvolle Mischung von mannigfaltigen geometrischen Figuren mit stilisiertem Blattwerk. Julius Lessing hat in seiner Publikation von 1877 einen dieser Teppiche in allen seinen Details (Blatt 6—8) nach einem Original im Berliner Kunstgewerbe-Museum abgebildet. Die Mitte bildet regelmäfsig ein grofser vielseitiger Stern mit kunstreich verschlungenem Flechtwerk; bei umfangreichen Teppichen liegen mehrere solcher Sterne nebeneinander. Den Grund des Innenfeldes füllt zierliches Pflanzenornament, gegen die Borte mit Flechtwerk abgeschlossen, während in der Borte selbst kreisförmige, ovale oder polygone Figuren von leichter und ansprechender Zeichnung nebeneinander liegen. Die Borte ist beiderseits durch einen schmalen Streifen mit magerer Pflanzenranke eingerahmt.

Teppiche dieser Art finden sich in älteren Bildern aufserordentlich selten, vielleicht wegen ihrer wenig malerischen Wirkung. Ich kann nur ein Beispiel namhaft machen: die Disputation des hl. Stephan von Carpaccio in der Brera, worin das Muster freilich, nach Carpaccio's Art, nur oberflächlich wiedergegeben ist. In Originalen kommt diese Gattung von Teppichen dagegen nicht selten vor. Sie fanden sich bis vor Kurzem häufig in italienischen und in süddeutschen Kirchen und haben von dort ihren Weg in den Handel wie in die Museen gefunden; ausnahmsweise bietet auch der Markt in Konstantinopel wohl noch einmal ein Stück dieser Art. Bei der Feinheit und starken Brüchigkeit des Ziegenhaares sind dieselben, da sie in den Kirchen regelmäfsig als Fufsteppiche benutzt wurden, leider nur ganz ausnahmsweise gut erhalten. Die Zeit ihrer Entstehung setzt J. Lessing um die »Mitte des XVI Jahrhunderts«; dass dieselbe schon ein halbes Jahrhundert früher in Blüte war, beweist die Nachbildung eines solchen Teppichs bei Carpaccio. — Neben jener oben beschriebenen regelmäfsigen Zeichnung kommen vereinzelte abweichende Muster bei kleineren Teppichen dieser Gattung vor, teils solche, in denen ein kleines Blumenmuster das ganze Innere füllt oder auch Gebetteppiche mit Motiven aus diesen Teppichen, auch Tischdecken von ganz eigentümlicher Form. Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt mehrere solcher Teppiche; eine solche Tischdecke befindet sich im South Kensington Museum.

Wenn man diese Gattung von Teppichen auf Marokko zurückgeführt hat, so hat dies wohl darin seinen Grund, dass die Zeichnung derselben dem Wanddekor der maurischen Bauten und manchen maurischen und moresken kunstgewerblichen Erzeugnissen auffallend verwandt ist. Dies berechtigt aber keineswegs, gerade auf Marokko zu schliefsen, wo im XVI Jahrhundert die Bedingungen für eine Industrie von so hoch entwickelter Technik und Ornamentik gar nicht gegeben waren. Das häufige Vorkommen solcher Teppiche in Italien wie die Verwandtschaft der kleineren Blumenteppiche dieser Art mit den sogenannten rhodischen Fliesen machen es vielmehr wahrscheinlich, dass wir ihre Heimat gleichfalls in Kleinasien oder Syrien zu suchen haben.

Europäische Einflüsse machen sich dagegen in unverkennbarer Weise in gewissen Teppichen geltend, für welche man Spanien als Heimat namhaft machen will (Abb. 24). Die grünen Blattkränze mit ihren gelben Früchten im Innern, durch ein mageres Pflanzenornament in kreuzartiger Form gefüllt, welche in mehreren Reihen das ganze Innenfeld bedecken, haben mit den Fruchtschnüren und Fruchtkränzen der Robbia-Reliefs die unverkennbarste Ähnlichkeit. Dass diese Verwandtschaft mit der italienischen Renaissance nicht eine zufällige ist, beweist die Zeichnung der schmalen Borte dieser Teppiche, welche sich ganz deutlich als freie Nachbildung

einer Pilasterfüllung der Hochrenaissance kund giebt. Danach lässt sich die Entstehung dieser Teppiche mit ziemlicher Bestimmtheit in die zweite Hälfte des XVI Jahrhunderts verweisen. Auch die Färbung mit vorwiegendem kräftigen Grün steht der Farbengebung italienischer Gobelins (verdure) näher, als der Färbung rein orientalischer Teppiche. Ihre Zuweisung nach Spanien findet ihre Stütze in dem langjährigen Festhalten an maurischen Traditionen, namentlich in Südspanien; aber bestimmte Gründe lassen sich nicht dafür anführen. Fast alle mir bekannten Stücke dieser Art stammen nicht aus Spanien, sondern aus Italien; und ein besonders feines und frühes Exemplar dieser Teppichgattung, welches ich vor längerer Zeit in Paris von einem italienischen Händler für das Berliner Kunstgewerbe-Museum erwarb, hat ausgesprochen orientalischen Charakter in der Zeichnung der Ornamente, ohne den charakteristisch maurischen



24. Sogenannter spanischer Teppich im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Typus. Daher scheint mir eine kürzlich durch Karabacek ausgesprochene Vermutung, diese Teppiche seien auf den griechischen Inseln, insbesondere in Rhodos gefertigt, worauf die stilisierte Kreuzesform in der Mitte der Kränze hinweise, gröfsere Wahrscheinlichkeit für sich zu haben.

Müssen diese verschiedenen Muster daher teils als rein orientalische, teils als nur von Europa aus beeinflusst, dem Osten belassen werden, so lässt sich die Industrie der Knüpfteppiche doch auch in Europa selbst nachweisen, von der Türkei und ihren slavischen Provinzen ganz abgesehen. Es giebt in der That sowohl echt polnische wie spanische Knüpfteppiche aus älterer Zeit und neuerdings hat man auch in Skandinavien Reste einer einheimischen Hausindustrie nachgewiesen, welche Wirkteppiche hervorbrachte. Von solchen polnischen Teppichen sind gelegentlich vereinzelte Exemplare im Kunsthandel in Berlin vorgekommen; eines derselben besitzt das Kunstgewerbe-Museum. Sie sind grundverschieden von den früher als polnische

Teppiche bezeichneten Knüpfarbeiten, ja sie haben überhaupt keine Verwandtschaft mit orientalischen Teppichen, sind vielmehr in Farbe, Ornament und Technik rohe Nachahmungen französischer Savonnerieteppiche. Die spanischen Knüpfteppiche sind, ähnlich wie die Bauernteppiche der Abruzzen und die seltenen grofsen in Venedig vorkommenden und wohl dort gefertigten Zimmerteppiche, derbe und flüchtige Webearbeiten, welche ihre Motive den gleichzeitigen Stoffen ihrer Heimat entlehnen und auch in der Technik und Färbung mit den Knüpfarbeiten des Orients nichts gemein haben. Beispiele von beiden, aus dem Ende des XVI und aus dem XVII Jahrhundert, hat das Berliner Kunstgewerbe-Museum aufzuweisen. Über jene norwegischen Arbeiten habe ich mich oben schon ausgesprochen (vergl. S. 45, Anm. 1).

Die verschiedenen Gattungen von Teppichen, welche hier zusammengestellt sind, erschöpfen keineswegs den Bestand alter Teppiche, die auf uns gekommen sind. Selbst unter den mir bekannten Originalen und Nachbildungen auf Bildern sind eine Anzahl, welche sich weder der einen noch der anderen jener hier aufgestellten Typen genau einfügen lassen; ich habe sie aber nicht besonders namhaft gemacht, weil sie teils vereinzelt sind, teils typisch wenig ausgeprägt erscheinen. Einzelne darunter lassen den Verfall bestimmter Gattungen erkennen, andere geben die Entwickelung derselben oder (ausnahmsweise) den Übergang von einer Teppichart in die andere. Denn wenn auch im Allgemeinen für die Teppichfabrikation des Orients, bis zum völligen Verfall derselben seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, ein strenges Festhalten an den einzelnen Mustern charakteristisch ist, so haben diese doch im Laufe der Jahrhunderte schon in dem verhältnismäfsig kurzen Zeitraume, welchen wir einigermafsen zu übersehen im Stande sind, nicht unwesentliche Veränderungen erlitten. Doch haben wir bisher nur dürftige Anhaltspunkte für eine Entwickelungsgeschichte der einzelnen Muster. Die wichtigste Bedingung dafür, welche uns heute fast ganz abgeht, die Kenntnis der Gegenden, in denen die einzelnen Teppicharten entstanden sind, wird auch in Zukunft kaum hinreichend gefördert werden können, da an Ort und Stelle nur verhältnismäfsig wenig Altes noch erhalten zu sein scheint und dies rasch und unerbittlich, bei der Verkommenheit aller Verhältnisse in Vorderasien, seinem Untergange entgegengeht. Was aber davon gelegentlich nach Europa gerettet wird, geht durch die Hände von Aufkäufern, denen weit eher die Verdunkelung als das Bekanntwerden der Quellen, aus denen sie schöpfen, am Herzen liegt.

Eine Übersicht über die Entwickelung der verschiedenen Teppicharten kann daher nur eine ganz allgemeine und beschränkte sein, für welche die Daten, die wir gewonnen haben, und der Charakter ihrer Muster die Grundlage abgeben muss. Ausgehen müssen wir dabei von der einzigen Periode, welche uns durch die Zahl der erhaltenen Teppiche und durch die Anhaltspunkte zur Bestimmung ihrer Herkunft etwas näher bekannt ist, von der Zeit der Ssefiden-Dynastie. Grofs und geschmackvoll in ihrer Einteilung, werden die persischen Teppiche dieser Epoche recht eigentlich charakterisiert durch ihren vegetabilischen Dekor, in dessen Zeichnung und Zusammenstellung eine ebenso tüchtige naturalistische Anschauung wie stilvolle Behandlung sich geltend macht. Tiergestalten (ganz ausnahmsweise auch menschliche Figuren), die nicht selten in den Dekor verwoben sind, erscheinen doch regelmäfsig nur untergeordnet, gewissermafsen als Staffage in den blumigen Grund eingestreut. Während in der früheren Zeit dieser Epoche Muster und Zeichnung noch eine beinahe herbe

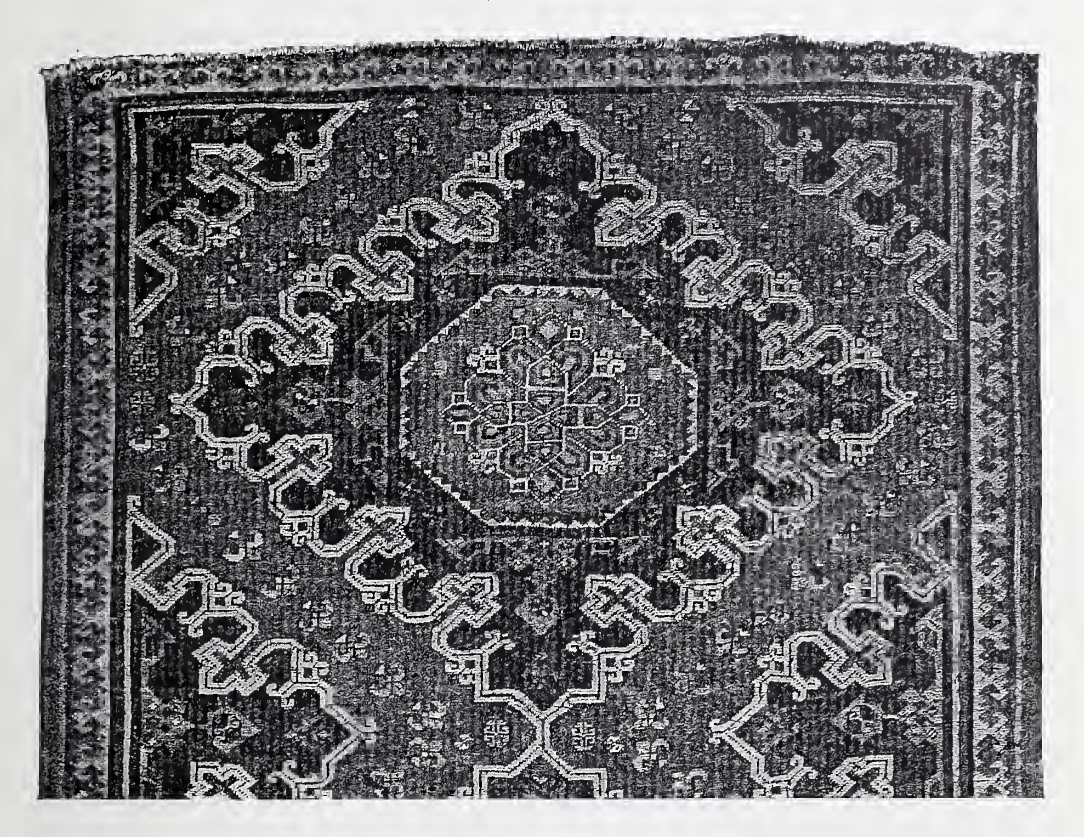
Strenge und zuweilen selbst eine gewisse Magerkeit der Formen zeigen, sind dieselben zur Zeit des Schah Abbas von gröfster Leichtigkeit und Schönheit, von vollendeter Feinheit in der Einteilung, Schwung in der Bewegung, Phantasie in der Erfindung und reicher Farbenpracht; die Pflanzenformen von schöner Weichheit und Fülle. Charakteristisch ist für diese Zeit — die Zeit der höchsten Blüte orientalischer Teppichfabrikation, soweit uns dieselbe bekannt ist — die Beimischung chinesischer Elemente, namentlich chinesischer Fabeltiere in den Dekor. Mit dem Verfall der Ssefidenherrschaft im XVII Jahrhundert beginnen die Muster der Teppiche einfacher zu werden, und die Zeichnung des Pflanzendekors, aus dem die Tierfiguren wieder verschwinden, wird weicher und voller, aber zugleich auch plumper. In Persien selbst bildet sich daraus allmälig eine Art Streublumenmuster, während im Westen, in der Nähe von Konstantinopel, wie es scheint, das klassische persische Muster noch eine reinere, durch die Pracht des Materials ausgezeichnete Umgestaltung erhält. In den Gebetteppichen und den Vasenteppichen klingt diese grofse Zeit allmälig aus, bis in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts eine volle Verwilderung den alten Traditionen ein Ende macht und die einzelnen Motive in sinnloser Entstellung über ganz Vorderasien und die Kaukasusländer verbreitet.

Neben jener rein persischen Fabrikation geht gleichzeitig im XVI und XVII Jahrhundert in den westlichen Teilen Vorderasiens, wohl in der Nähe von Persien, eine Entwickelung einher, die deutlich den Einfluss der persischen Industrie verrät. Ihre Muster zeigen eine ganz ähnliche Disposition wie die der rein persischen Teppiche: der Pflanzendekor ist auch hier der ausschliefslich herrschende, dessen Zeichnung aber magerer ist und zur Erstarrung in geometrische Figuren neigt. Diese Teppicharten leiten dadurch zu einer früheren Entwickelung der Teppichindustrie in Vorderasien, die wir seit den ersten Jahrzehnten des XV und bis um die Mitte des XVI Jahrhunderts verfolgen können. Charakteristisch ist für sie der auf geometrische Figuren in künstlicher und mannigfaltigster Verschlingung beschränkte Dekor, in dem Pflanzenformen nur in völliger Verknöcherung und auch nur teilweise noch erkennbar sind. Bezeichnend ist auch das Fehlen aller chinesischer Elemente und der Tierdarstellungen überhaupt. Was uns von solchen Teppichen erhalten oder bildlich überliefert ist, scheint im westlichen Vorderasien entstanden zu sein; doch dürfen wir wohl annehmen, dass auch im Osten, namentlich in Persien selbst, gleichzeitig die Teppichdekoration eine verwandte war, da auch die ältesten echt persischen Teppiche der Ssefidenzeit jene Hinneigung zur stilistischen Umgestaltung des Rankenwerkes in geometrische Figuren kundgeben.

Zwischen dieser frühen und der späteren Epoche fehlt es nicht an Bindegliedern. Insbesondere lassen sich für verschiedene jener eben bezeichneten Gattungen von Teppichen des westlichen Vorderasien, welche der Ssefidenzeit angehören, die Vorbilder und Vorläufer in dieser früheren Epoche deutlich herauserkennen. So ist der unter No. 13 abgebildete Teppich sehr wahrscheinlich aus dem um etwa hundert Jahre älteren Teppich (Abb. 25) hervorgegangen. Auch von der verwandten Teppichgattung (Abb. 12) giebt es altertümliche Vorbilder, wie deren eines das Museum Poldi in Mailand aufzuweisen hat.

Verfolgen wir die Entwickelung der orientalischen Teppiche noch weiter zurück, so tritt uns schon im XIV Jahrhundert, meist in Nachbildungen auf Bildern, eine völlig abweichende und neue Art der Teppichdekoration entgegen. Die Darstellung von Tieren tritt wieder in den Vordergrund, ja diese bilden das hauptsächlichste und bestimmende Motiv der Dekoration. Nicht mehr zwischen reichem Pflanzen-

ornament zur Belebung desselben, wie in den Seidenteppichen des Schah Abbas, sondern grofs und vereinzelt heben sie sich einzeln oder paarweise von dem kräftigen ruhigen Grunde der von dürftigem Ornament eingerahmten Felder ab, die das Innere der Teppiche in regelmäfsiger Wiederkehr anfüllen. In ihrer eckigen stilisierten Zeichnung sind sie ganz wie Wappentiere behandelt und, wie diesen, liegt ihnen offenbar ursprünglich eine symbolische und kulturelle Bedeutung zu Grunde. Wo ausnahmsweise ein Pflanzenornament als Hauptmotiv der Dekoration gewählt ist, erscheint dasselbe in ähnlicher Weise aufgefasst und bis zur Unkenntlichkeit stilisiert. Die



25. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

Heimat solcher Teppiche, die wir vom Ende des XIII bis zum Anfange des XV Jahrhunderts nachweisen können, haben wir (wie oben ausgeführt wurde) wahrscheinlich nicht sehr fern vom Mittelmeer zu suchen; doch dürfen wir wohl annehmen, dass auch in Persien selbst damals eine ähnliche Dekorationsweise der Teppiche herrschte. Da die uns in Originalen und in Nachbildungen auf Bildern erhaltenen Teppiche dieser Art in den Tierdarstellungen und in den Ornamenten meist sehr verwildert erscheinen, so haben wir darin mit Wahrscheinlichkeit nur den Abschluss, den Verfall einer weit älteren, langen Entwickelung zu sehen; ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieselbe bis zur Sassanidenzeit hinaufgeht, mit deren Tierdarstellungen und Ornamenten selbst diese verhältnismäfsig späteren Teppiche in verschiedenen Punkten noch auffallende Verwandtschaft zeigen. Ob daneben, namentlich in Persien

selbst, auch eine wesentlich aus Pflanzenmotiven gebildete Dekorationsweise der Teppiche vorkam, wie wir sie hier in der Architektur und in der Kleinkunst gerade im XIII Jahrhundert zu hoher Blüte entwickelt sehen, entzieht sich vor der Hand noch unserer Beurteilung, da sich, meines Wissens, kein Teppich der Art auch nur in einer Abbildung nachweisen lässt.

Die alten Teppichmuster sind in neuerer Zeit im Orient selbst bald ganz, bald teilweise nachgeahmt worden; zuweilen hat sich wohl auch die Fabrikation der alten Muster an Ort und Stelle fortgeerbt, wenn auch meist bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Doch sind diese modernen Nachahmungen beider Art regelmäfsig nur oberflächliche; sie unterscheiden sich von den alten Originalen nicht nur in der ganzen Erscheinung, sondern namentlich auch durch eine Reihe von Details, die in neueren Teppichen entweder ganz fehlen oder unverstanden nachgebildet sind. Es lohnt daher, diese charakteristischen Merkmale der Unterscheidung kurz zusammenzustellen.

Am leichtesten kenntlich sind die persischen Teppiche aus der Zeit der Ssefiden; denn die eigentümlichen chinesischen Elemente, welche sie in gröfserer oder geringerer Zahl in ihrem Dekor aufweisen, sind nur ihnen eigen und fehlen vor Allem in neueren Teppichen vollständig. Es sind dies nicht nur die chinesischen Fabelwesen· der Phönix, das Kilin und der Drache, neben symbolisch bedeutungsvollen Tieren wie der Hirsch, der Kranich u. a.; es ist vor Allem das Symbol der Unsterblichkeit, das tschi (Schwamm), namentlich in seiner Verbindung mit der Wolke, und seltener auch das Emblem des Buddhismus, die Kugel (das tschintamani), diese gewöhnlich in der Dreizahl. Über Bedeutung und Herkunft des tschi, welches in der Form des »Wolkenbandes« eine so hervorragende Rolle in den persischen Teppichen der Ssefidendynastie bildet, kann ein Zweifel nicht obwalten: in Teppichen, wie der grofse Tierteppich unseres Museums, der Jagdteppich in Wien und ein kleiner Seidenteppich im National-Museum zu München, tritt dasselbe in so reiner Stilisierung und in fast ebenso mannigfacher Form auf, wie auf den chinesischen Kunstwerken der gleichen Zeit.[1]) Während des ganzen XVI und noch in der ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts sind nicht nur die Teppiche der verschiedensten Art, sondern ebenso sehr die Miniaturen, der Dekor der Gläser, Fliesen und Stoffe ganz durchsetzt mit diesem Motiv in der verschiedensten ornamentalen Umbildung. Die früheste und zugleich auffälligste Ausbildung dieses Motivs in einem Teppich weist wohl der kleine Gebetteppich im Besitz des Herrn von Angeli in Wien auf (Ausstellung No. 357), in dem die grofse, prachtvoll stilisierte Wolke mit der vollen Blume, die sie umschliefst, fast das ganze Innenfeld einnimmt. Dieser Teppich ist etwa um das Jahr 1500 entstanden, eher früher als später. Doch ist uns eine ähnliche Dekorationsform der Wolke schon in älteren sarazenischen Denkmälern gesichert, namentlich in sizilianisch-arabischen Stoffen, wo sie regelmäfsig von Strahlen umgeben ist; diese gehen in das XIV und wohl selbst schon in das XIII Jahrhundert zurück.

Weit seltener ist das Vorkommen von kugelartigen Figuren im Dekor der Teppiche. Ähnlich wie bei dem unter No. 18 abgebildeten Teppich, bilden auch bei einem kleineren Teppich mit rotem Grunde (ein schönes Exemplar im Besitz von

---

[1]) Selbst das eigentümliche Rollwerk, jene kleinen aufgerollten Bänder, die sich so häufig im Dekor verschiedener Teppicharten vom Anfange des XVI Jahrhunderts finden, ist vielleicht aus der Nachbildung des mit tschi-Elementen ganz durchsetzten Dekors in den chinesischen Arbeiten der Kleinkunst zu erklären.

Dr. Harck in Berlin) drei übereinandergestellte Kugeln das Dekorationsmotiv des Innenfeldes; doch hier ohne die beiden parallelen Bänder unter den Kugeln. Einer der hervorragendsten Orientalisten, Professor Karabacek, deutet diese Kugeln als die Augen des Stieres, die als Ausdruck der Kraft und Klugheit zu betrachten seien. Das häufige Vorkommen chinesischer Embleme auf persischen Teppichen des XVI Jahrhunderts, hat mir die Vermutung nahe gelegt, dass auf diesen etwa gleichzeitigen Teppicharten, welche beide regelmäfsig das Wolkenband in der Borte aufweisen, das eigentümliche Kugelornament gleichfalls chinesischen Vorbildern entlehnt sein könnte: dass wir darin das Emblem der Lehre Buddha's, das tschintamani, zu erblicken haben. Dafür spricht auch der Umstand, dass dasselbe (wieder in der Dreizahl) in Verbindung mit den chinesischen Figuren auf dem grofsen Tierteppich unseres Museums vorkommt. Die beiden gewundenen, spitz zulaufenden Bänder, die parallel übereinander liegen, kommen übrigens auch ohne die Kugeln im Dekor alter Teppiche vor; je ein Teppich im South Kensington Museum, in unserem Museum und im Leipziger Museum, die alle drei dem XVII Jahrhundert angehören, zeigen dieses Ornament mitten in einem reichen Pflanzendekor, fast in der gleichen Form, jedoch weit gröfser und mit kleinen zackigen oder rundlichen Ausläufern. Wir haben sie wohl auch hier als ornamental ausgebildete Nachbildungen chinesischer Darstellungen von Wellen oder Wolken anzusehen. Sammetstoffe des XVI und XVII Jahrhunderts zeigen ganz denselben Dekor, gewöhnlich noch in strengerer Zeichnung.

Die orientalischen Stoffe des XIV und gelegentlich schon des X Jahrhunderts, insbesondere die sizilianisch-arabischen, zeigen häufig als Hauptmotiv drei mit dem Rücken gegen einander gestellte Halbmonde, mit einer kleinen Kugel in der offenen Hälfte, von denen Flammen ausgehen. Dass hier dasselbe Motiv, wie in den späteren Teppichen und Stoffen, zu Grunde liegt, ist kaum zweifelhaft, da auch bei diesen jüngeren Arbeiten, sobald sie feinere Zeichnung haben, die kleinere Kugel in der gleichen Weise von der gröfseren eingeschlossen erscheint.

Über die bisher einzig dastehende freie Nachbildung eines chinesischen Altartisches mit einem baldachinartigen Aufbau in Fledermausform darüber, auf dem prächtigen Seidenteppich des Poldi-Museums in Mailand, habe ich oben mich schon näher ausgesprochen. Hier hat der persische Weber aus den heiligen Kugeln drei Blumen gemacht, die aus dem vasenförmigen Altartisch herauswachsen.

Eben so eigenartig und schön ausgeprägt sind in dieser Epoche, namentlich in Persien selbst, teilweise aber auch in den von der persischen Kunst abhängigen westlichen Gebieten, die rein persischen, oder sagen wir lieber sarazenischen Elemente des Teppichdekors. Wie die Einteilung der Fläche und das Verhältnis der einzelnen Teile, welche ich oben schon näher angegeben habe, eine durchaus regelmäfsige und fein abgewogene ist, so ist auch der Dekor selbst, im Wesentlichen ein Pflanzendekor, von demselben Stilgefühl durchdrungen und bei einem hoch entwickelten Natursinn doch typisch und auf wenige Grundelemente beschränkt, die er in der mannigfaltigsten Weise ausbildet. In dem verschlungenen Rankenwerk mit Blüten und Blättern, mit welchen das Innenfeld wie die Borte in mannigfachster Weise ausgefüllt ist, kehren einige wenige Motive regelmäfsig wieder und beherrschen den ganzen Dekor. Bestimmend ist die volle blätterreiche Blume, einer stilisierten Rose ähnlich, und ein langes und schmales, in zwei auseinandergehenden Spitzen auslaufendes Blatt, dessen Form ich schon mehrfach mit dem ausgeschweiften Eisen einer Partisane verglichen habe. Beide sind fast architektonisch streng gezeichnet; beide sind uralte charakteristische Zeichen der sarazenischen Ornamentensprache. Die Blume,

bei der Beschreibung von Teppichen jetzt meist als Palmette, bei den Stoffen als Granatapfel bezeichnet, kann meines Erachtens nur aus der Lotosblume, der Wasserrose, hervorgegangen sein, die seit den Anfängen der Künste an den Ufern des Nils, in Mesopotamien und an den Riesenströmen Ostasiens sich Jahrtausende hindurch in Asien in eigentümlicher Weise lebensfähig und belebend bewiesen hat.[1]) Abwechselnd voll aufgeblüht oder geschlossen, als Blüte oder als Knospe, grofs oder klein, im Durchschnitt oder von oben gesehen, bildet die Lotosblume das eigentliche Leitmotiv im Dekor der Teppiche in dieser Blütezeit persischer Kunst, woneben kleinere Blumen verschiedener Art und Gröfse (meist sternförmige Blumen), gelegentlich auch eine grofse offene und von oben gesehene Blüte, einer Klatschrose ähnlich, zur Füllung der Fläche benutzt werden. Jenes grofse partisanenförmige Blatt, nach seinem häufigen Vorkommen in der arabischen Kunst als »Arabeske« bezeichnet, pflegt in der Borte die volle Blume an beiden Seiten einzurahmen, und in ähnlicher Anordnung füllen beide häufig das Innenfeld der Teppiche.[2])

Die botanische Bestimmung der Blumen, welche neben der Lotosblume in älteren Teppichen (meist nur sparsam und untergeordnet) vorkommen, ist bei ihrer Stilisierung meist sehr schwer oder ganz unmöglich; die kleineren Blüten gleichen der Blüte des Apfelbaumes oder der Mandel. Die stärker naturalistisch behandelten Blumen, namentlich Tulpen, Nelken und Hyacinthen, die in einer Gattung von Gebetteppichen des XVII Jahrhunderts vorkommen, haben die auffallendste Verwandtschaft mit den Blumen im Dekor der sogenannten Rhodischen Fayencen; diese Teppiche sind daher wohl gleichzeitig mit jenen Thonwaaren in Syrien und Kleinasien entstanden. Die nebenstehende Kupferätzung (Abb. 26), zeigt eine andere, sehr eigenartige Gattung von Knüpfteppichen, in denen längliche, unregelmäfsig ausgezackte Felder mit naturalistisch behandelten Blütenzweigen abwechseln mit Feldern, die einen Dekor von schön stilisierten Lotosblumen enthalten. In den beiden einzigen, leider unvollständig erhaltenen Exemplaren, die ich von dieser Teppichart kenne, wechseln Zonen von zwei verschiedenen Blütenzweigen, und zwar in beiden von verschiedenen Pflanzen. Auch die Farbengebung in diesen Teppichen ist eine sehr reiche und eigentümliche. Die Stilisierung der Blumen, namentlich in der Borte, und die Einteilung lassen auf die Entstehung derselben im Anfang des XVI Jahrhunderts schliefsen. Der eine kommt direkt aus dem Osten, der andere befand sich vor einigen Jahren im Kunsthandel zu Rom.

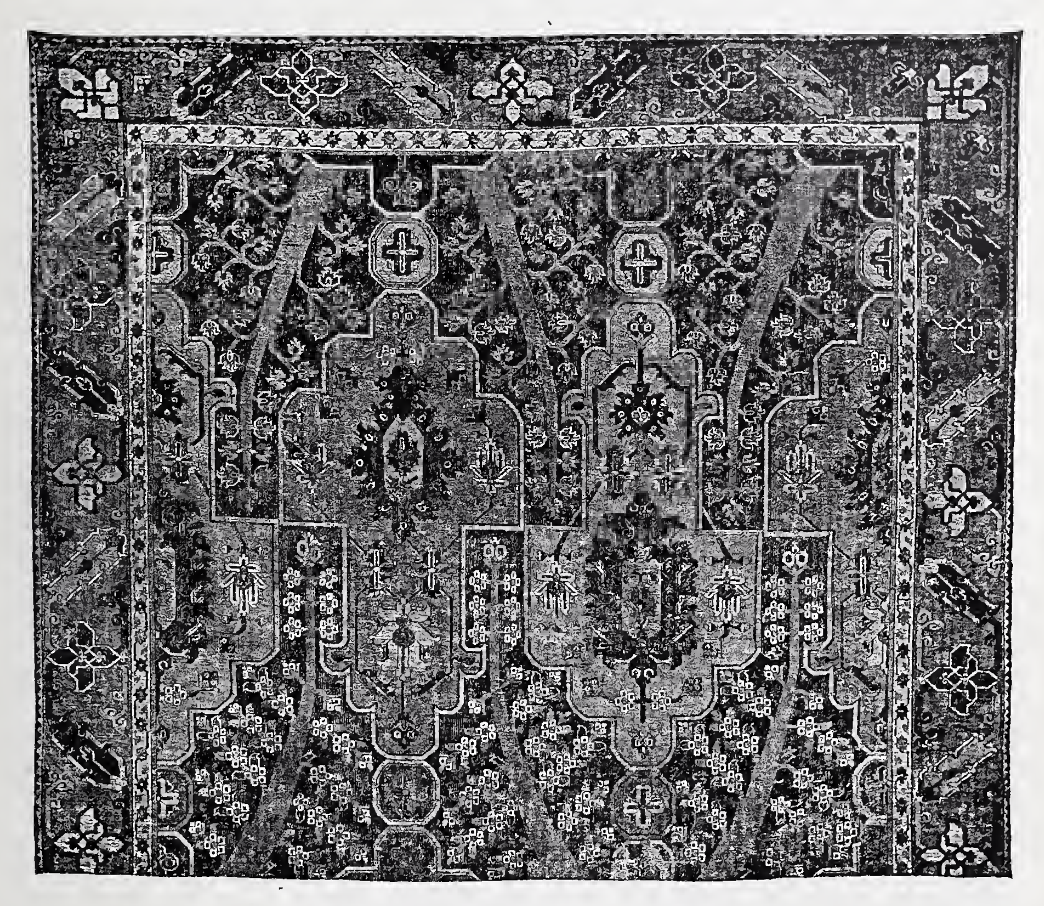
Bei den schönsten Teppichen dieser Epoche, bei den Seidenteppichen aus Schah Abbas' Zeit, ist nicht selten das Innere der Lotosblumen mit einer Tiermaske, meist einer Löwenmaske, seltener Panther- und Schakalmasken verziert. In dem grofsen Seidenteppich des Museo Poldi zu Mailand findet sich sogar ein aufrecht stehender, von vorn gesehener Löwe in die grofse volle Blume der Borte hineingezeichnet. Es ist auch dies schon eine ältere vorderasitiatische Eigentümlichkeit, wie die Anbringung solcher Masken, in derselben Form und Anordnung, auf Seidenstoffen des XIII und XIV Jahrhunderts beweist.

---

[1]) Man vergleiche die geistvolle Einleitung von Sir George Birdwood zu Robinson's »Eastern Carpets« und die Ausführungen dieses hervorragenden Kenners indischer Kunst in seinen »Industrial Arts of India«.

[2]) Gelegentlich ist dieses Blatt grofs und bandartig entwickelt, so dass es über das ganze Innenfeld sich erstreckt und dasselbe in einzelne Abteilungen teilt; so in einem sehr stilvollen grofsen Teppich aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts im Besitze des Antiquars Stefano Bardini zu Florenz.

Von diesen verschiedenen Elementen, die so zahlreich und in regelmäfsiger Weise die Teppiche des XVI und XVII Jahrhunderts durchsetzen, finden wir in neueren Teppichen, selbst in solchen aus dem vorigen Jahrhundert, von den chinesischen Motiven überhaupt keine Spur mehr, von den rein persischen, soweit sie noch vorkommen, nur missverstandene Überreste. Die Teppiche aus der Epoche der Ssefidenherrschaft sind daher als solche unschwer zu erkennen. Anders steht es



26. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

mit den älteren Teppicharten, namentlich mit denen, welche Bandverschlingungen und geometrische Figuren aller Art als Muster haben. Für die Knüpftechnik ist diese Art der Dekoration die leichteste; sie kommt daher zu allen Zeiten vor und bietet in ihren einfachen Motiven keine so grofse Verschiedenheiten. Dazu kommt, dass namentlich in neuerer Zeit die Muster der alten Teppiche dieser Art mit mehr oder weniger Treue nachgeahmt worden sind, auch wo nicht durch europäische Kaufleute ausdrücklich alte Muster als Vorlagen gegeben werden. Auf solchen modernen Teppichen finden wir ganz charakteristische Merkmale jener alten Muster des XV und XVI Jahrhunderts: das Rollwerk (vergl. S. 132), das hakenartige Ornament, die sechs- oder achtseitigen Felder mit ihren Stabornamenten (vergl. Abb. 19 und 20), das zinnenartige Ornament der Borte (vergl. Abb. 25), das schriftartige Ornament derselben (vergl.

Abb. 16) u. a. m.; und diese Ornamente sind sogar nicht selten ganz ähnlich oder selbst genau so behandelt wie in alter Zeit. Selbst die Knüpfart ist oft fast die gleiche, da auch die Teppiche der älteren Zeit vielfach die lockere, flüchtige Arbeit aufweisen wie die meisten neueren Nomadenteppiche. Auch die Einteilung, das Verhältnis von Innenfeld und Borte, welches sonst bei alten Teppichen ein regelmäfsiges, fein abgewogenes ist, hat in dieser frühen Zeit eine der Regellosigkeit in den modernen Teppichen nahekommende Willkür. Charakteristisch ist namentlich für besonders frühe Teppiche eine ganz schmale Borte (vergl. Abb. 7 und 21); doch kommt gleichzeitig auch wohl einmal eine Borte von solcher Breite vor, dass das Mittelfeld fast darin verschwindet[1]. Ein Irrtum ist daher bei solchen Teppichen, wenn man nicht schon eine gröfsere Zahl derselben kennen gelernt hat, sehr wohl möglich. Jedoch nur in seltenen Ausnahmen, da auch diese Zeit regelmäfsig ihre deutlich ausgeprägten Muster aufweist, welche sich durch das Typische und die Strenge ihrer Zeichnung und die Feinheit ihrer Disposition, meist auch durch die Frische und Originalität ihrer Farben von jedem modernen Teppich auffällig unterscheiden. Nur die seltenen verwilderten Ausläufer oder primitiven Anfänge des einen oder anderen Musters sehen gelegentlich einem Daghestan- oder Schirvan-Teppich sehr ähnlich; doch wird man auch bei einiger Übung durch die gröfsere Strenge der Zeichnung den alten Teppich als solchen herauserkennen.

In den ältesten Teppichen, die uns erhalten sind, in den reinen Tierteppichen, ist der Charakter der Dekoration ein so altertümlicher und so sehr mit der altsarazenischen Ornamentik im Allgemeinen übereinstimmend, dass eine Verwechselung mit neueren Teppichen unmöglich ist. Einzelne Muster, namentlich das unter No. 8 abgebildete, sind zwar noch lange gearbeitet und selbst in neuester Zeit noch kopiert worden, aber sie unterscheiden sich in ihrer lockereren Knüpfart und in ihrer missverstandenen Ornamentik unschwer von den alten Orginalen.

Das Bild der Entwickelung der orientalischen Knüpfarbeit, wie es sich aus den erhaltenen Originalen und aus den Abbildungen mit einiger Wahrscheinlichkeit darstellt, ist freilich noch sehr skizzenhaft und unvollständig. Zur Vervollständigung und Ausführung dieses Bildes werden vornehmlich zwei Bedingungen erfüllt werden müssen: eine gute Aufstellung und gute Nachbildung der alten Teppiche in unseren Museen, sowie eine gewissenhafte Prüfung der Reste alter Knüpfarbeiten, die sich noch an Ort und Stelle erhalten haben. In erster Richtung ist ein vortrefflicher Anfang gemacht worden: die kürzlich von Julius Lessing in den »Vorbilderheften« veröffentlichten altpersischen Teppiche sind als Nachbildungen nach den Originalen ein aufserordentlicher Fortschritt gegenüber der dreizehn Jahre früher erschienenen ersten Publikation desselben Verfassers; sie zeichnen sich vor dieser durch die Treue und Sorgfalt der Wiedergabe in Zeichnung wie in Färbung vorteilhaft aus. Ähnliches gilt von dem durch seinen Umfang noch viel bedeutenderen Teppichwerk, von welchem das K. K. Österreichische Handels-Museum in Wien soeben die erste Lieferung ausgegeben hat. Eine dritte ebenso grofs angelegte Veröffentlichung hat das South Kensington Museum in Vorbereitung. Die Aufstellung der Teppiche in den Museen ist dagegen, mit Ausnahme des Münchener National-Museums und des Poldi-Museums in Mailand, eine ungenügende: soweit sie nicht magaziniert sind, werden

[1] Dies ist bei einem aus der Lombardei stammenden Teppich im Berliner Kunstgewerbe-Museum der Fall.

die Teppiche regelmäfsig als Dekoration der Wände benutzt und sind daher, wenn sie überhaupt zu sehen sind, für ein Studium ihrer Muster meist verloren. Wie die Teppiche selbst, so sollten auch die orientalischen Stoffe im Allgemeinen, wenigstens in den Museen, welche reichhaltige Sammlungen derselben besitzen, öffentlich und systematisch aufgestellt werden; denn neben allem Interesse, welches sie sonst erregen, bieten sie auch das reichste und zuverlässigste Material zur Lösung der meisten, die älteren Teppiche betreffenden Fragen. Haben doch die Beziehungen der alten Kulturvölker Asiens untereinander und die Wechselwirkungen zwischen dem Osten und dem Westen ihren schärfsten Ausdruck gerade im Dekor der Stoffe erhalten, die in reicher Fülle auf uns gekommen sind. Erst wenn die Forschung auf solcher Grundlage aufgebaut ist, wird sie mit Erfolg an den alten Stätten orientalischer Knüpfarbeit den Traditionen und den erhaltenen Werken nachgehen und einer Geschichte der alten Teppichweberei nähertreten können.

HANS ODER SIGMUND HOLBEIN?

VON DANIEL BURCKHARDT

Das reizende »S. Holbain M« bezeichnete Gemälde des Germanischen Museums in Nürnberg (Kat. No. 151) bildet noch heute wie vor Jahren ein Rätsel der deutschen Kunstgeschichte, dessen endgültige, allgemein befriedigende Lösung bis jetzt noch nicht gefunden ist. Bis vor Kurzem schien jedoch der hitzige Streit, der vor zwanzig Jahren bei Anlass der Dresdener Holbein-Ausstellung über den mutmafslichen Meister des Bildchens entbrannt war, fast gänzlich beigelegt zu sein: die weitaus gröfsere Zahl der Kunstforscher schreibt teils aus künstlerischen Gründen nach Analogie von No. 152 des Germanischen Museums unser Gemälde dem älteren Hans Holbein zu, teils stützt sie sich auf die Thatsache, dass das »S« als Abkürzung für den Vornamen Sigmund paläographisch unmöglich ist,[1]) oder sie beruft sich auf einzelne Bilder wie die Tafeln von Eichstätt und Prag, auf welchen der ältere Hans Holbein gleichfalls bei Anbringung seines Namens sich einer ähnlichen Spielerei bediente wie auf dem Nürnberger Bildchen. Die Inschrift »S. Holbain«, die auf einem aus einem Buche heraushängenden Papierstreifen angebracht ist, kann sich also nach allgemeinem Dafürhalten nur auf den älteren Hans Holbein beziehen, der die drei ersten Buchstaben seines Vornamens durch die Seiten des Buches verdeckt fingiert hat.

So klar und deutlich auch die angeführten Gründe zu Gunsten der Autorschaft Hans Holbeins zu sprechen scheinen, hat doch in neuester Zeit die Waagen-His-Hypothese[2]) wieder ihre Vertreter gefunden:[3]) Nicht nur unser Bildchen, sondern

---

[1]) Janitschek. Geschichte der deutschen Malerei 268. Anm.

[2]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, 217, His, Zahns Jahrbuch 4, 214ff.

[3]) Ein solcher scheint z. B. auch Robert Vischer zu sein, vergl. Studien 611.

möglicherweise auch ein zweites mit dem vollen Namen »Hans Holbon« bezeichnetes Gemälde des Germanischen Museums soll ein Werk des Sigmund Holbein sein; die Inschrift des letzteren Täfelchens »Hans Holbon« wäre in diesem Falle Marke des von den beiden Brüdern gemeinsam betriebenen Malergeschäfts. Am kräftigsten kann diese etwas abenteuerliche Hypothese durch nebenstehend reproduzierte Handzeichnung widerlegt werden.

Das uns vorliegende, unbeschriebene, von Woltmann der Colmarer Schule zugeeignete Blatt findet sich unter No. 13 im dritten der Amerbachschen Sammelbände der öffentlichen Kunstsammlung von Basel. Schon allein die Thatsache, dass das Blatt in demjenigen Bande eingeklebt ist, der gröfstenteils Werke des älteren Hans Holbein — augenscheinlich Reste eines gröfseren Skizzenbuches — enthält, dürfte von allen künstlerischen Gründen abgesehen sofort an Hans Holbein als dessen Meister denken lassen. Stilistisch zeigt nun aber unsere Skizze auch solche Verwandtschaft mit dem tüchtigen Augsburger Meister, dass es im höchsten Grade unkritisch wäre, wollten wir sie nicht unbedenklich zu dessen Werken zählen. Die Ausführung der leicht in nur wenigen Farben — dunkelblau, hellblau, gelbgrün, dunkelgrün — aquarellierten Zeichnung ist ziemlich breit, fast flüchtig und steht technisch zwei im gleichen Bande befindlichen Darstellungen aus der Geschichte des Moses (Woltmann No. 68 und 69) am nächsten. Ganz dieselben Farbtöne treffen wir auf der grofsen Anbetung der Könige (His No. 6 und 7), nur erscheint in dieser Handzeichnung der Himmel gleichmäfsig blau, während er auf unserem Blatte sanft aus tiefem Blau in gleichmäfsiges Weifs übergeht, durchaus gleich wie auf der Zeichnung »Christus und die Samariterin« (His No. 30 und 31). Zu den Details des landschaftlichen Hintergrundes finden wir auf beglaubigten Werken Holbeins genügende Analoga. Den charakteristischen Palmbaum mit dem knorrigen Stamm und den breiten Wedeln, weist z. B. auch die eben genannte Anbetung der Könige auf, die unvermittelt aus dem Boden spriefsenden, mit nur wenigen Strichen angedeuteten Blumenbüschel zeigen auch einzelne Blätter der Zeichnungen zur Frankfurter Passion, z. B. der Judaskuss. Die hellgrünen, bewaldeten Berge, welche sich im tiefblauen Fluss spiegeln, sind Gemeingut sämtlicher Aquarellskizzen des älteren Holbein. Weit deutlicher noch tritt aber im figürlichen Teil der Zeichnung die Eigenart des Augsburger Meisters zu Tage; die beiden Engelsgestalten zur Linken und Rechten der Madonna werden sofort die Erinnerung an eines der bekanntesten und reizendsten seiner Werke wachrufen: die Madonna von 1499 im Germanischen Museum, bezeichnet mit dem vollen Namen des Meisters. Schon durch diese Thatsache wird die oben angeführte Vermutung von His, die Madonna wäre ein Werk des Sigmund Holbein, hinfällig.

Aber wie verhält sich nun unsere flüchtige Farbenskizze zu diesem fein ausgeführten Gemälde? Ist sie eigentliche Studie dazu oder ihres freieren Stils wegen erst bedeutend später entstanden? und sind die mannigfachen gemeinsamen Motive nur auf eine allgemeine Reminiscenz zurückzuführen? Eine Vergleichung der beiden Kompositionen wird nicht allein diese Prioritätsfrage unschwer beantworten, sondern auch neues Licht auf ein drittes, viel besprochenes und viel umstrittenes Werk des älteren Holbein werfen.

Sowohl auf der Basler Zeichnung als auch auf dem »Hans Holbon« bezeichneten Nürnberger Bilde nahen der Madonna von beiden Seiten blumenspendende Engel. Der eine ist noch beschäftigt, von der hinter der Madonna aufgeblühten Hecke ein Sträufschen für das Kind zu pflücken, während der andere Engel die Blumen seinem Gesichte nähert, als wollte er noch ihren Wohlgeruch prüfen, ob



HANS HOLBEIN DER ÄLTERE

MADONNA IM GRÜNEN

MUSEUM IN BASEL



derselbe wohl würdig wäre, dem göttlichen Kinde dargebracht zu werden. Die Haltung und Stellung der beiden Engel ist auf Gemälde und Zeichnung fast identisch, jedoch gegenseitig. Durch diese letzte Beobachtung wird für uns die Frage, welcher Komposition die Priorität gehöre, immer dringlicher, glücklicherweise ist aber bald auch die jeden Irrtum ausschliefsende Antwort gefunden. Die Priorität gehört der Zeichnung! denn auf dem Gemälde gebrauchen die beiden Engel die linke statt der rechten Hand. So leicht es nun war, die Thatsache der Priorität der Zeichnung zu konstatieren, so schwer hält es, einen genügenden Grund für den Gegensinn des Gemäldes zu finden. Unsere obige Untersuchung liefs keinen Zweifel übrig, dass die Zeichnung ein echtes Werk des Hans Holbein sei, sonst hätten wir sie leicht auf Grund der Madonnengestalt, wie wir unten sehen werden, als Werk des Sigmund Holbein ansprechen können, vielleicht für eine Studie zu einem Holzschnitt, dessen Abdruck dann dem Bruder vorgelegen hätte, und dadurch würde der Gegensinn seine Erklärung gefunden haben; leider sind nun aber Zeichnung wie Gemälde unanfechtbar echte Werke des älteren Hans Holbein und wir müssen somit eine andere Erklärung suchen.

Betrachten wir das Nürnberger Bild etwas genauer, so wird uns auffallen, dass der Thron der Madonna nicht genau die Mitte des Täfelchens einnimmt, sondern etwas weiter nach rechts gerückt ist, dadurch blieb natürlicherweise für die linke Seite ein gröfseres Stück des Goldhintergrundes leer, das Holbein auf geeignete Weise auszufüllen bedacht war. Wir wissen, dass der Augsburger Meister, ähnlich wie Dürer, seine sämtlichen Studien sorgsam aufbewahrte, um sie gelegentlich, oft erst nach langen Jahren, für seine Bilder zu verwerten. Auch in unserem Falle hat er dies gethan, als er für sein Madonnenbildchen zwei Kulissen ausfindig machen musste. Er fand auf der Zeichnung, was er gerade brauchte, — zwei Engel. Darüber machte er sich keine Skrupeln, dass blumenspendende Engel eigentlich mehr für eine Madonna im Rosenhag als für eine in gotischem Gemach thronende heilige Jungfrau passen: er kopierte die Gestalten der Zeichnung; um jedoch die beiden verschieden grofsen leeren Räume links und rechts von der Madonna in einer dem Auge wohlthuenden Weise auszufüllen, durfte er nicht, wie auf der Zeichnung, die schmale Gestalt des ganz im Profil gesehenen Engels in die breite leere Fläche zur Linken setzen, und dem in voller Vordersicht gegebenen zweiten Engel das dürftige Plätzchen zur Rechten überlassen, sondern er musste der geeigneten Ausfüllung des Gemäldes zu Liebe, die Gestalten der Zeichnung vermittels eines Spiegels im Gegensinne kopieren. Damit hat Holbein erreicht, was er wollte: eine symmetrische Komposition. Die kleinen Änderungen und Verbesserungen, welche er an den Gestalten vornahm, interessieren uns weiter nicht; der lang ausgestreckte Arm des dem Kinde Blumen reichenden Engels auf der rechten Seite des Gemäldes zeigt noch deutlich, dass die Figur ursprünglich für eine andere Komposition bestimmt war: dieser etwas krampfhafte Gestus ist ganz am Platze, wenn wir uns den Engel als Blumen von langen Stengeln brechend vorstellen, während für die Thätigkeit des Sträufschen-Darbringens die fast unelegante Armbewegung störend wirkt.

Noch in einem zweiten ausgeführten Werke Holbeins klingt aber die Komposition unserer Handzeichnung nach: in der kleinen »S. Holbain« bezeichneten Madonna (Germanisches Museum No. 151). Auf die mannigfachen Kontroversen, welche das Bildchen von jeher hervorgerufen hat, gehen wir hier nicht ein, sondern machen lediglich darauf aufmerksam, dass die Gestalt der Madonna auf der Zeichnung in ihrer Haltung, ja sogar teilweise in der Tracht sich als Vorbild der Jungfrau des

Gemäldes offenbart. (Man vergl. vornehmlich die Kopfstellung, die sehr ähnliche Behandlung der oberen Partien des Gesichtes, Augen und Nase, dazu das Detail des scharfbrüchig gefalteten Kopftuchs.) Auch die Typen der krönenden Engelchen mit dem runden, vorgestreckten Kinn, besonders der Engel zur Rechten, sind der Zeichnung entnommen. Durch diese Thatsache wäre dem alten schweren Streit »Hans contra Sigmund« ein Ende bereitet, und Sigmund dürfte wieder vom Schauplatz der deutschen Kunstgeschichte verschwinden. Die Hypothese von His wollte seiner Zeit in Sigmund den bedeutenderen Künstler des Brüderpaares erkennen, sie wollte seine Mitarbeit in allen Werken verspüren, welche man dem oft handwerksmäfsigen Hans nicht zutrauen mochte. Heute aber, da wir den Nachweis geleistet haben, dafs das einzige Werk, welches den Namen Sigmunds zu tragen schien, auf eine Zeichnung des Hans zurückgeht, wird die Sigmund Holbein-Hypothese wohl ihren Boden verloren haben, und Sigmund im günstigsten Falle als künstlerischer Gehülfe seines Bruders, dessen Entwürfe er ausführte, zu betrachten sein; dass aber das »S. Holbain« des Nürnberger Täfelchens sich auf Hans beziehen müsse, sollte doch jedem Kenner der Bezeichnungsweisen des Augsburger Meisters einleuchten.

Die Madonnenbildchen des Germanischen Museums sind malerisch doch nicht soweit verschieden, dass wir nicht glauben dürften, sie seien beide vom Pinsel des Hans geschaffen worden; kennen wir doch die grofsen technischen Verschiedenheiten, welche die Werke des Hans zeigen. Weshalb wollten wir uns denn selbst gewaltsam aus den beiden Nürnberger Bildchen, deren Malweise doch verhältnismäfsig nur leise Unterschiede zeigt, Schwierigkeiten machen?

Auf Grund unserer Zeichnung wird nun auch die ungefähre Datierung des »S. Holbain« bezeichneten Gemäldes möglich. Wir sahen bereits, dass die Skizze technisch der Anbetung der Könige (His No. 6) am nächsten stehe; letzteres Blatt dürfte im Allgemeinen gleichzeitig mit der hl. Paulsbasilika entstanden sein, und auch zur hl. Paulsbasilika besitzt unsere Zeichnung manches Analoge, wie z. B. die eigentümlichen, durch den übergrofsen Reichtum ihrer Motive fast kleinlichen Faltenwürfe. Die hl. Paulsbasilika entstand etwa 1503, das Madonnenbildchen No. 152 ist 1499 datiert, das »S. Holbain«-Gemälde wird somit in die Jahre 1500—1502 fallen, also unmittelbar vor Entstehung der hl. Paulsbasilika.[1]) — Dass diese unsere Datierung richtig sein muss, giebt auch His indirekt zu, indem ihm ebenfalls[2]) die Verwandtschaft des Nürnberger Bildchens No. 151 mit der Paulsbasilika aufgefallen war, nur hat er aus seiner Beobachtung den falschen Schluss gezogen, dass bei beiden Bildern Sigmund die Hand im Spiele gehabt habe.

[1]) Während der Drucklegung dieses Aufsatzes hatte der Verfasser Gelegenheit, den 1501 durch Hans Holbein gemalten »Stammbaum Christi und der Dominikaner« im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. genau zu prüfen. Er fand zu seiner grofsen Befriedigung, dass die beiden auf diesen Tafeln vorkommenden Madonnenbilder sowohl mit der Jungfrau unserer Zeichnung als auch teilweise mit der Jungfrau des »S. Holbain«-Gemäldes die gröfste Verwandtschaft besitzen, dass hauptsächlich auch der Stil der beiden Christuskinder der Frankfurter Gemälde identisch ist mit demjenigen der Kinder der Zeichnung. Diese Thatsache bietet nicht nur einen neuen Beweis für die Autorschaft Hans Holbeins an der Basler Zeichnung, sondern sie zeigt auch deutlich, dass unsere Datierung des Nürnberger Bildchens richtig war.

[2]) A. a. O. 213.

NOCH EINMAL DIE SKULPTUREN DES BAMBERGER DOMES

VON G. DEHIO

C. Frey sagt in einem Aufsatz über »Ursprung und Entwickelung Staufischer Kunst in Süditalien« (Deutsche Rundschau, 1891, Augustheft), nachdem er eine mehr vaterländische Haltung unserer kunstgeschichtlichen Forschung gefordert hat, zum Schluss: »Wie kann ihm (dem Historiker) die intensive Kultur der Staufer im XIII Jahrhundert klar werden, wenn er von staufischer Kunst nichts weifs, sie womöglich als Erzeugnis französischer überlegener Kunst und Kultur preist, wie dies jüngst mit den Bamberger Skulpturen versucht ist?« Offenbar ist das eine Anspielung auf meine Untersuchung im Jahrbuch 1890, Heft IV. Nicht um Frey zu überzeugen, komme ich noch einmal auf die Angelegenheit zurück; denn da derselbe gleichzeitig auch noch erklärt, dass er den »Glaubensartikel« vom französischen Ursprung der gotischen Baukunst verwerfe (!), so halte ich den Versuch von vornherein für aussichtslos. Ich muss aber an die bekannte Erfahrung denken, dass für Beweisführungen, die allein auf Stilvergleichung gestellt sind, selten allgemeine Zustimmung zu finden ist. So mag es nicht überflüssig sein, meine Ansicht noch durch eine rein logische Instanz zu stützen.

Die Statue der Kaiserin Kunigunde am Südostportal trägt in der Hand, um sie als Mitstifterin zu bezeichnen, das Modell der Kirche (Abbildung bei W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 64). Dasselbe weicht von dem wirklichen Bau in einem Punkt sehr merkwürdig ab: es giebt dem Westchor einen gotischen Kapellenkranz mit freiliegenden Strebebögen. Um 1270 aber war der gotische Kapellenkranz in Deutschland, mit Ausnahme weniger, von Bamberg weit entlegener Orte, eine unbekannte Sache. Wer einen solchen darstellte, vollends wer ihn als normales Attribut einer Kathedrale ansah, musste sich seine künstlerischen Grundanschauungen in Frankreich erworben haben. Ich glaube, dass gegen diese Deduktion, im Zusammenhange mit dem, was ich früher ausgeführt habe, insbesondere dem Hinweis auf die der Kathedrale von Laon nachgebildeten Türme, kein plausibler Widerspruch mehr möglich ist. Der Wert der Leistung wird dadurch ebenso wenig herabgesetzt, wie etwa die Dichtergröfse Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Strafsburg durch den Nachweis, dass sie sich ihre Stoffe und auch mehr als blofs ihre Stoffe aus Frankreich geholt haben. Nichts wäre schlimmer, als wenn die Unbefangenheit unserer wissenschaftlichen Forschung den Gefühlsregungen eines missverstandenen Patriotismus zum Opfer fallen sollte.

JACOPO DE' BARBARI UND LUKAS CRANACH D. J.

VON LIONEL CUST

Die Renaissance kennt wenige Künstler, welche der Kunstgeschichte unserer Tage so viel Rätsel aufgegeben haben wie Jacopo de' Barbari. In Venedig geboren, hat er bekanntlich einen guten Teil seines Daseins in Deutschland verbracht, wo er unter dem Namen Jacob Walch lebte. Seit man den Einfluss nachgewiesen, den dieser Jacob auf den jungen Albrecht Dürer geübt, ist derselbe eine hervorragend interessante Erscheinung in der deutschen Kunstgeschichte geworden. Man hat die Archive nach Anhaltspunkten für seine Lebensgeschichte durchforscht; entsprechend der Teilnahme, welche die gelehrte Arbeit dem Künstler entgegenbrachte, stieg der Handelswert seiner Werke erheblich und fast jedes Jahr brachte — wenigstens als Hypothese — einen oder den anderen Zuwachs zu der kleinen Zahl der von ihm bis auf unsere Tage erhaltenen Gemälde und Zeichnungen.

Wenn auch Jacopo's Arbeiten keineswegs denen der ersten Meister seiner Zeit gleich gestellt werden können, so haben sie doch ein eigenartiges und hervorragendes Interesse durch die eigentümliche Verbindung von südlicher Farbenfrische und Eleganz der Zeichnung mit der dem Norden eigenen gemütlichen Vertiefung.

Ich darf es angesichts der zahlreichen Vorarbeiten hier unterlassen, des Näheren auf die Erscheinung des Künstlers in seiner allgemeinen Bedeutung einzugehen: seine Biographie, seine Bilder wie seine Radierungen, ebenso sein Einfluss auf Dürer und die gesamte Nürnberger Schule sind wiederholt Gegenstand der Untersuchungen gewesen. Zweck dieser Mitteilung ist allein, die Aufmerksamkeit auf eine bisher unbeachtete Beziehung Jacopo's zu einem der grofsen deutschen Renaissancemeister zu lenken; eine Beziehung, die vielleicht im Stande ist, Licht über gewisse bisher noch strittige Punkte in der Biographie Jacopo's sowie über die Chronologie seiner Arbeiten zu verbreiten.

Die Dresdener Gemälde-Galerie besitzt drei Arbeiten, die den Namen Jacopo's de' Barbari mit unzweifelhafter Berechtigung tragen: Die erste davon stellt den segnenden Heiland dar (Kat. Woermann v. J. 1887, No. 57): Brustbild nach rechts auf schwarzem Grunde. Die Rechte ist segnend erhoben, die Linke hält ein kleines Kreuz. Das blonde Haar fällt in Locken auf die Schultern herab. — Das Bild ist charakteristisch für die Eigenart des Künstlers: das weiche kühle Kolorit, die eigentümliche Gewandbehandlung, der halb offene Mund, der offene heitere Ausdruck u. s. f. Es scheint aus der im Jahre 1560 gegründeten Kunstkammer des Kurfürsten August zu stammen und somit eines der ältesten Besitzstücke der heutigen Königlichen Sammlung zu sein. Bis zum Jahre 1872 galt es für eine Arbeit des Lucas van Leyden. —

Ein fast übereinstimmendes Bild befindet sich im Grofsherzoglichen Museum zu Weimar; hier ist es mit den Initialen des Künstlers und dem Caduceus bezeichnet. Dies Exemplar stammt aus der Sammlung Braun in Nürnberg.



JACOPO DE' BARBARI

DER SEGNENDE HEILAND

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU DRESDEN

10





Lukas Cranach d. J.
Der segnende Heiland. Holzschnitt.

Unter den Holzschnitten des jüngeren Cranach nun findet man eine breit und handfest gezeichnete Darstellung des »segnenden Heilands«. Das Blatt wird sowohl von Heller (Leben und Werke Lukas Cranachs S. 306, No. 821) wie von Passavant beschrieben; bei diesem sogar zweimal, zunächst Bd. IV, 9, 158 unter den Werken des älteren Cranach, und dann noch einmal Bd. IV, 25, 1, unter denen des jüngeren. Im ersteren Falle beschreibt Passavant die Darstellung nach einem »fliegenden Blatt« in der Kupferstich-Sammlung zu Gotha folgendermafsen:

»Le Sauveur. Demi-figure tournée vers la droite. Il donne la benediction et tient de la main gauche une petite croix. A gauche la signature avec le millésime 1553. Quelques epreuves portent en outre l'indication suivante imprimée: Die Gestalt des Leibes unsers Herrn Jhesu Christi aus Nicephoro etc. avec une vue de la ville de Wittemberg. Gr. in fol. D'après la date on devrait attribuer cette pièce à Lucas Cranach le jeune.«

Die Gestalt des Leibs vnsers HErrn Jhesu
Christi / aus Nicephoro.

NIcephorus ein Prediger zu Constantinopel / vnd ein Historien schreiber der Christlichen gemein / auch vieler andern Hendel der Keiser/die dazumal Constantinopel ingehabt / vnd etzlicher Türcken Krieg in Asia/schreibt also von der Gestalt vnsers HErrn Jhesu Christi.

WJr lesen in den alten Schribenten /das er einer schönen Gestalt sey gewesen/Er hab in der lenge vij. spannen gehabt/Ein schön gelblicht Har/nicht dick/ein wenig kraus/Schwartze gleiche Augbraen / helle vnd klare/ breunlichte vnd stete Augen/Ein gerade Nasen/ein gelblichen/ nicht langen Bard / Aber die Har auff dem Kopff sind lang gewesen/ denn er sie nie nicht hat lassen abschneiden / Einen feinen geraden Hals / Die farb des Angesichts / ist breunlicht gewesen/ gleich wie der Weitz/nicht rund / sondern lenglicht / vnd war fein röselicht / Vnd das Angesicht / zeigt einen Erbarn / ernstlichen / sittigen vnd senfftmütigen Man an. Er war aber seiner Mutter gar ehnlich.



Derselbe Holzschnitt kehrt als »Fliegendes Blatt« im Print Room des British Museum wieder; aber mit verändertem Text. Er lautet hier:

»Effigies Salvatoris Nostri«
»Jesu Christi ante L annos picta a prestantissimo«
»artifice Jacobo de Barbaris Italo, & recens de«
»exemplo illo feliciter expressa Vuiteberge. Anno«
»1553.«

Unter diesen Zeilen finden sich in Parallel-Kolumnen die Beschreibungen der äufseren Erscheinung Christi nach Nicephorus, links in siebzehn Zeilen in griechischem, rechts in sechszehn Zeilen in lateinischem Text. Die Ansicht Wittembergs fehlt in diesem Blatt.

EFFIGIES SALVATORIS NOSTRI IESV

CHRISTI, ANTE L. ANNOS PICTA A PRAESTANTISSIMO ARTIFICE
IACOBO DE BARBARIS Italo, & recens de exemplo illo fœliciter expressa
Vuitebergæ Anno 1 5 5 3.

DESCRIPTIO FIGVRAE CHRIsti ex Nicephoro Constantinopolitano.

Ἡ μέν τοι διάπλασις τῆς μορφῆς τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ὡς ἐξ ἀρχαίων παρειλήφαμεν, τοιάδε τις, ὡς ἐν τύπῳ περιλαβεῖν, ἦν· ὡραῖος μὲν ἦν τὴν ὄψιν σφόδρα, τήν γε μὲν ἡλικίαν εἴτουν ἀνάστασιν τοῦ σώματος ἑπτὰ σπιθαμῶν ἦν πλήρων. ἐπίξανθον ἔχων τὴν τρίχα, καὶ οὐ πάνυ δασεῖαν, μᾶλλον μὲν οὖν καὶ πρὸς τὸ οὖλον μετρίως πως ἀποκλίνουσαν. μελαίνας γε τὰς ὀφρῦς εἶχε, καὶ οὐ πάνυ ἐπικαμπεῖς. τοὺς δὲ ὀφθαλμοὺς χαροπούς τινας καὶ ἠρέμα ἐπιξανθίζοντας. εὐόφθαλμος δὲ ἦν καὶ ἐπίρριν. τὴν μέν τοι τρίχα τοῦ πώγωνος ξανθήν τινα εἶχε, καὶ οὐκ εἰς πολὺ καθειμένην. μακροτέραν δὲ τὴν τρίχα τῆς κεφαλῆς περιέφερεν, οὐδέποτε γὰρ ξυρὸς ἀνέβη ἐπὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ, οὔτε χεὶρ ἀνθρώπου, πλὴν τῆς μητρὸς αὐτοῦ νηπιάζοντος, ἠρέμα ἀποκλινὴς τὸν αὐχένα, ὡς μηδὲ πάνυ ὄρθιον, καὶ ἐντεταμένην ἔχειν τὴν ἡλικίαν τοῦ σώματος. σιτόχροος, καὶ οὐ στρογγύλην ἔχων τὴν ὄψιν ἐτύγχανεν, ἀλλ' ὥσπερ τῆς μητρὸς αὐτοῦ μικρὸν ὑποκαταβαίνουσαν, ὀλίγον ἐπιφοινισσομένην, ὅσον ὑποφαίνειν τὸ σεμνόν τε καὶ συνετὸν τοῦ ἤθους, καὶ ἥμερον, καὶ τὸ καθόλου ἀόργητον. Κατὰ πάντα δὲ ἦν ἐμφερὴς τῇ θείᾳ καὶ πανάχραντῳ αὐτοῦ μητρί.

FIGVRA CORPORIS DOMINI NOSTRI Iesu Christi ex Nicephoro. PHIL. MELAN.

NICEPHORVS ECCLESIAE CONSTANTINOPOLItanæ minister, scriptor historiæ Ecclesiasticę, & maximarum rerum, quas gesserunt Imperatores, qui Constantinopolin tenuerunt, & bellorum Turcicorum in Asia, figuram Domini nostri Iesu Christi describit in fine libri primi his uerbis ex Græca narratione fideliter conuersis.

Vt ex antiquis descriptionibus accepimus, figura Christi talis fuit. Formosa species corporis fuit. Statura septem integras spithamas excessit. Capillum habuit nonnihil flauescentem, non densum, & in extrema parte aliquantulum crispum, nigra supercilia non multum curua, nec sine interuallo. Oculos fuluos, qui nominantur Charopi, non lusciosos, nulla deformitate insignes, non uagabundos, naso recto, barba flaua non prolixa. Capilli uero capitis prolixi fuerunt, quia nunquam Nouacula, aut ullius hominis manu tonsi fuerunt. Collum leniter inflexum fuit, ne prorsus erectus incederet. Color faciei subfuscus, tritico similis, facies non rotunda, sed qualis fuit matris aliquantulum demissa, paululum rubescens, & uultus ipse significabat hominem intelligentem, & mores graues, & placidos, & prorsus ab iracundia alienos. Prorsus autem similis erat purissimæ matri suæ.

Die Inschrift des letzteren Blattes also ergiebt, dass dasselbe von Lukas Cranach dem Jüngeren im Jahre 1553 zu Wittemberg nach einem Gemälde, welches ein Italiener Jacopo de' Barbari, der noch immer in Wittemberg für einen prestantissimus artifex galt, fünfzig Jahre früher, also im Jahre 1503, gemalt hatte, ausgeführt worden.

Es scheint, dass bisher noch Niemand darauf geachtet hat, dass dieser Holzschnitt mit dem Bilde Jacopo's in der Dresdener Galerie »Der segnende Heiland« übereinstimmt. Nur die hebräischen Buchstaben auf dem Band über der Brust fehlen im Holzstock, der, mit dem Original verglichen, überhaupt durch den Xylographen etwas vergröbert und zugleich vereinfacht worden ist.

Die Inschrift auf dem Holzschnitt des British Museum bestätigt also nicht nur die Autorschaft Jacopo's für das Dresdener Gemälde, sondern datiert dasselbe zugleich und stellt aufserdem die übrigens schon allgemein für ausgemacht geltende Herkunft des Künstlers aus Italien sicher.

Es bleibt noch festzustellen, ob Jacopo zu den bewussten Förderern der Reformation gehörte oder nicht. Hat er sein Bild in Nürnberg oder etwa in Wittemberg selbst gemalt? Hat Lukas Cranach nur zufällig sein Gemälde gewählt, um es als »wahres Bildnis des Heilands« in die Welt zu schicken, oder liegen dem uns noch unbekannte Bezüge zu Grunde? Auf alle Fälle ist es in hohem Mafse interessant zu sehen, dass ein Werk von Jacopo in so früher Zeit bereits so weit verbreitetes Ansehen genoss. —

Unter den übrigen, dem jüngeren Cranach zugeschriebenen Holzschnitten besitzt noch die »Taufe Christi im Jordan« (Heller, S. 234, No. 572) in den Hauptfiguren eine gewisse Ähnlichkeit mit den Jacopo'schen Kopftypen.

Wer wird das Rätsel von Jacopo's Stellung innerhalb der deutschen Kunstgeschichte entgültig lösen?

DER CROY-TEPPICH
IM BESITZ DER KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT GREIFSWALD

VON JULIUS LESSING

Im Jahre 1684 starb zu Königsberg i. Pr. der letzte Nachkomme des pommerschen Fürstenhauses Ernst Bogislav von Croy und Arschot als kurfürstlich brandenburgischer Statthalter von Preussen, und vermachte aus seinem reichen Nachlasse diejenigen Stücke, welche mit dem pommerschen Lande in engerem historischen Zusammenhange standen, teils seinem Landesherrn dem Kurfürsten von Brandenburg als dem nunmehrigen Herrn von Pommern, teils der pommerschen Landes-Universität Greifswald, zu deren Rektor er Ehren halber ernannt war, als er 1634 daselbst studierte. Zu diesem letzteren Vermächtnisse gehörte nach dem Wortlaut des Testamentes vom Jahre 1681:

»Und letzlich eine aus dem fürstlich pommerschen Hause herkommende Tapezerey, darin Dr. Luther auf einem Predigtstuhl und etzliche Herzöge von Pommern mit ihren Gemahlinnen in Lebensgröfse gewirket. Selbige auf den Tag des Anniversarii meiner seligen Frau Mutter als letzten Tochter und Fürstin dieses hochlöblichen Stammes in Auditorio aufzuhängen .....«

An diese Schenkung war für Greifswald die Verpflichtung geknüpft, alle zehn Jahre ein Gedenkfest für die erwähnte Herzogin Anna von Croy, die letzte überlebende Tochter Bogislav' XIV, gestorben am 7. Juli 1660, abzuhalten. Diese Bestimmung wird getreulich befolgt und nur alle zehn Jahre an dem sogenannten Croy-Fest entsteigt der grofse gewirkte Teppich seiner Lade und wird für einen Tag aufgehängt als Schmuck des feierlichen Redeaktes, bei welchem sich der Rektor auf Grund desselben Vermächtnisses mit der Kette und dem Siegelringe der alten pommerschen Herzöge schmückt.

Auf diese Weise blieb das merkwürdige 1554 in Stettin gefertigte Kunstwerk, welches zwanzig Mitglieder des sächsischen und des pommerschen Fürstenhauses im Verein mit den Reformatoren Luther, Melanchthon und Bugnhagn in lebensgrofsen Figuren darstellt, der Kenntnisnahme entzogen. Wir waren angewiesen auf die Vervielfältigung einer farbigen Darstellung, welche König Friedrich Wilhelm IV 1850 durch den Maler Bolte hatte anfertigen lassen. Die ersten litterarischen Nachrichten[1]) verdanken wir dem Greifswalder Professor Dr. Ahlwardt, welcher 1820

[1]) Dr. Ahlwardt, Greifswaldische akademische Zeitschrift 1822, S. 79. — Julius Müller. Baltische Studien XXVIII, S. 1 u. f. Ich freue mich, bei dieser Gelegenheit berichtigend bemerken zu können, dass Julius Müller, den ich im Jahrbuch 1883 als jüngst verstorben betrauerte, noch rüstig unter den Lebenden weilt. — Vergl. auch J. Lessing. Deutsche Rundschau Juli 1891. —

die historischen Beläge über die dargestellten Persönlichkeiten und den Stifter in abschliefsender Weise gesammelt hat. Julius Müller in Stettin hat 1878 den Teppich in kunstkritischer Weise untersucht, die archivalischen Nachrichten zusammengetragen und hierbei eine in den weitaus meisten Punkten zutreffende Beschreibung und Würdigung gegeben.

Eine erneute Untersuchung wurde möglich, als der Teppich im Jahre 1891 nach Berlin überführt wurde, um unter Leitung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums an den schadhaft gewordenen Teilen ausgebessert zu werden.

Zunächst wurde der Teppich photographiert. Die durch Herrn Geh. Baurat Dr. Meydenbauer ausgeführte Aufnahme ist so vorzüglich, dass sie viele Einzelheiten der Darstellung klarer wiedergiebt als das Original, eine Erscheinung, die wir auch bei Photographien nach Schriftstücken wahrnehmen: die gelblich verblichenen Schattentöne wirken in der Aufnahme wieder schwarz. Diese Aufnahme ist durch die Kaiserliche Reichsdruckerei in vollkommenster Weise in Druck übertragen, so dass unsere Abbildung die erste zutreffende Darstellung dieses wichtigen Dokumentes vaterländischer Geschichte giebt und schon deshalb verdient, mit den nötigen Erläuterungen begleitet zu werden.

Es hat sich aber auch unsere Kenntnis des einschlagenden Materials in merkwürdiger Weise dadurch erweitert, dass gerade in diesem Jahre ein Teil der Zeichnungen wieder aufgetaucht ist, welche dem Teppich bei seiner Herstellung in Stettin im Jahre 1554 zu Grunde lagen.

Der jetzige Zustand des Teppichs. Der Teppich, seiner Zeit als Wandbehang gearbeitet, ist annähernd 4,32 cm hoch und 6,80 cm breit. Die Figuren sind lebensgrofs. Er ist im Wesentlichen wohl erhalten; es fehlt jedoch ein Stück oben rechts zwischen der Gestalt Luthers auf der Kanzel und dem grofsen pommerschen Wappen. Das Fehlen dieses Stückes wurde zuerst 1810 bemerkt. Bis dahin war während mehrerer Jahrzehnte aus Raummangel das obere Dritteil des Teppichs beim Aufhängen nach hinten eingeschlagen gewesen. Als man ihn 1810 wieder vollständig ausbreitete, zeigte sich die Lücke. Man füllte sie durch ein Stück Leinewand, auf welches man als Gegenstück zu der Schrifttafel links eine kleinere Schrifttafel malte, in die man einen kurzen Bibelvers setzte. Unsere Photographie zeigt die stark verblassten Reste der Ergänzung.

Diese Lücke werden wir besonders zu beachten haben.

Die Herstellung. Der Teppich ist in der Wirkerei hergestellt, welche man bei uns als Gobelin bezeichnet. Man arbeitet auf einer Kette von starken dicht neben einander liegenden Fäden aus Hanf oder Leinengarn, welche völlig überdeckt werden, aber dem Ganzen ein kräftig geripptes Ansehen geben. Die Kette läuft wagerecht durch das Bild. Auf diese Kette werden entsprechend dem Karton, der als Vorlage dient, die Figuren in ihren Umrissen aufgezeichnet und sodann aus freier Hand mit bunten Wollenfäden in einem Verfahren ausgeführt, welches mit dem Stopfen die meiste Ähnlichkeit hat, jeder Farbenfleck ist durch Hin- und Zurückführen des Fadens einzeln dargestellt. Hierzu bedarf es als technischer Hülfsmittel lediglich zweier Webebäume (runder Balken) auf welche die Kette aufgespannt ist und eines kleinen Litzenzuges für die handgrofse Stelle, an welcher man gerade arbeitet. Man braucht einen gewissen Vorrat von farbigem Wollengarn, aber in den Teppichen des XV und XVI Jahrhunderts ist die Anzahl der Farben beschränkt. Man geht nicht darauf aus, die Wirkung einer Ölmalerei zu erzielen, die Schattierung ist konventionell in wenigen Tönen, zum Teil durch Komplimentärfarben ausgeführt. Was hierdurch an

plastischer Wirkung eingebüfst wird, kommt dem dekorativen Charakter des Ganzen zugute; der Teppich wirkt nicht als unvollkommenes Bild, sondern als höchst vollkommene Wirkerei, welche nichts sein will als eine Flächendekoration. Die Pracht der Erscheinung wird gesteigert durch Verwendung von Seide für glänzende Lichter, ferner durch Gold- und Silberfäden. In unserem Teppich ist Seide nur an ganz wenigen Stellen in den Gesichtern, Gold und Silber dagegen an den Gewändern reichlich verwendet, die Schmuckstücke, die Besätze, zum Teil sogar die Grundmuster der Brokatstoffe, sind mit Metallfäden hergestellt.

Der künstlerische Wert eines Teppichs hängt in erster Linie ab von der Vorzeichnung, dem Karton, im XVI Jahrhundert Patrone genannt, in zweiter Linie von der künstlerischen Fähigkeit des Arbeiters. Es genügt nicht, den Karton mechanisch zu kopieren, sondern man muss ihn in die Sprache der Wirkerei übersetzen, der Karton giebt die Umrisse scharf, aber die Modellierung deutet er nur an. In der Arbeit unseres Teppichs lassen sich deutlich verschiedene Hände erkennen, die obere und die untere Borte sind als einzelne Stücke gearbeitet und angesetzt; als untergeordnete Teile blieben sie einem Gehülfen überlassen, der an den Schrifttafeln nichts verderben konnte; in dessen Hand dagegen die Fruchtstücke — es ist dies selbst auf der Photographie erkennbar — viel gröber ausgefallen sind als die entsprechenden Teile in den steigenden Borten.

Es ist ohne Weiteres klar, dass eine solche Wirkerei zwar sehr geübter Arbeiter, aber keiner besonderen technischen Vorbereitungen bedarf, dass also ein Teppichwirker seinen Wohnsitz verändern und alsbald am beliebigen Orte seine Arbeit beginnen kann, wenn er nur einen hinreichenden Vorrat farbiger Wolle mitbringt. Die verbürgte Notiz (s. unten), dass dieser Teppich in Stettin verfertigt wurde, besagt also keineswegs, dass sich dort eine Teppich-Industrie entwickelt hatte. Müller weist mit Recht darauf hin, dass uns Nachrichten von Teppichwirkern, welche sich zeitweilig an kleinen Höfen niederliefsen, verschiedentlich erhalten sind.[1] Am Hofe von Stettin begegnen uns in dem Reisebericht von Hainhofer, 1617, italienische Glasmacher und Augsburger Tischler, die in gleicher Weise berufen waren.

Diese reisenden Teppichwirker kamen fast ausschliefslich aus den Niederlanden, wo ihre Kunst in hohem Grade entwickelt war. Auch der Wirker unseres Teppichs scheint nach der Art der Arbeit ein Niederländer gewesen zu sein. Er hat sein Zeichen P H rechts unten an der Seitenborte eingewirkt. Ob sein Name noch einmal entdeckt wird, hängt von einem glücklichen Zufall ab.

In den bisher bekannt gewordenen Namensverzeichnissen[2] flandrischer Teppichweber bieten sich als möglich zwei Namen:

Pierre van Huyden um 1573 in Brügge,
Pierre Elyas, genannt van Huddeghem, um 1542 in Audenarde,

aber von keinem der beiden wissen wir auch nur, dass er auf Kunstreisen gewesen.

Die Archive von Stettin sind in freundlichstem Entgegenkommen von dem Staatsarchivar Herrn von Bülow für alle einschlagenden Fragen noch einmal geprüft worden. Zu den bisher von Müller beigebrachten Notizen haben sich noch zwei gefunden, welche die bisher nur an unseren Teppich sich knüpfende Angabe über

---

[1] Sehr lehrreich sind die von A. von Drach gesammelten Notizen über die Teppichwirker zu Kassel in der Bayerischen Gewerbe-Zeitung 1889, No. 4 u. f.

[2] Guiffrey Histoire générale de la tapisserie III, 66 und 109.

Teppichwirkerei in Stettin in erfreulicher Weise bestätigen. In einem Inventar des XVI Jahrhunderts werden erwähnt:

> achte stuck zu Stettin gemacht ruggetucher [d. h. Rücklaken, niedrige Teppichstreifen, welche als Rücklehnen über den an der Wand herumlaufenden Bänken aufgehängt werden] mit der ritterschaft Wapen dieser landtsafft,

ferner wird erwähnt, dass 1606 die Witwe des »herzoglichen Tapetenmachers« freie Wohnung gehabt habe.

Es scheint demnach ein Teppichwirker in fester Anstellung am Hofe zu Stettin thätig gewesen zu sein. Natürlich kann dieser nicht die grofsen dort vorhandenen Vorräte an Teppichen hergestellt haben, aber man wird ihm vornehmlich die Stücke zuschreiben müssen, welche speziell pommersche Darstellungen enthielten. Wir finden in den Teppichverzeichnissen des XVI Jahrhunderts:

> 1 stücke Hertzog Barnims contrafey,
> 2 stücke contrafey zweyer hertzogen von Sachsen,

also etwas dem Croy-Teppich Verwandtes.

Die Arbeit unseres Teppichs ist handwerksmäfsig tüchtig, wird aber von Müller weit überschätzt, wenn er sie mit den für den Vatikan gearbeiteten Tapeten auf gleiche Stufe stellt Sie ist eine gute Durchschnittsleistung und keineswegs frei von allerlei Ungeschick. Wo eine künstlerische Modellierung nötig gewesen wäre, besonders in den Beinen und Füfsen der Figuren, reicht das Können des Webers vielfach nicht aus; die Gesichter sind dagegen verhältnismäfsig gut. Diese Differenz mag wohl auf verschiedene Arbeiter zurückzuführen sein.

Auf die Darstellung, den Karton und die sonstigen künstlerischen Vorarbeiten kommen wir später zurück.

Die Nachrichten über den Teppich. Müller nimmt an, dass der Teppich zuerst in dem 1681 abgefassten Testament von Croy erwähnt werde. Hier ist ein Punkt, in dem ich von seinen Ausführungen erheblich abweiche.

Das pommersche Fürstenhaus besafs nachweislich im XVI Jahrhundert eine sehr grofse Anzahl von Wandteppichen, wie solche nötig waren, da man den Wohnsitz oft wechselte und die bezogenen Schlösser durch die mitgeführten und aufgehängten Tapeten wohnlich machen musste. Unter diesen Teppichen wurde augenscheinlich besonders hoch geschätzt ein Teppich, welcher eine Heldenthat Bogislav des Grofsen darstellte, welcher auf einem Kreuzzuge einen Angriff von türkischen Seeräubern durch Entfaltung ungeheuerlicher Körperkraft abwehrte. Bei dieser Gelegenheit erhielt Bogislav 1497 ein geweihtes Schwert vom Papst Alexander VI. Teppich und Schwert wurden von dem Herzog von Croy »als gröfste und vornehmste Rarität unter allen meinen vom fürstlichen pommerschen Hause herkommenden Sachen« dem Grofsen Kurfürsten vermacht. Das Schwert befindet sich noch heut im königlichen Besitz (im Hohenzollern-Museum), der Teppich ist leider verschwunden.

Von einem Teile des pommerschen Besitzes an Teppichen besitzen wir nun ein Verzeichnis und zwar in dem Nachlassinventar des Herzogs Philipp I zu Wolgast, desselben Fürsten, welchen wir mit Sicherheit als den Besteller des Croy-Teppichs ansehen dürfen, aufgenommen am 25. Februar 1560 (vergl. Müller a. a. O. S. 11 u. 32). In diesem Inventar werden fünfzig Teppiche aufgeführt und darunter an erster Stelle

> Peregrinatio Domini Bugslai zum heiligen Lande

an dritter Stelle

> Die Tauffe Christi mit den Sechsischen und Pommerischen Herrn auch der gelarten Konterfey, zu Stettin gemacht.

Müller nimmt an, dass diese beiden Teppiche Gegenstücke zu der Türkenschlacht und zu dem Croy-Teppich gewesen seien. Ich bin dagegen überzeugt, dass es die beiden genannten Stücke selber waren.

Dass die Türkenschlacht, welche in einem Verzeichnis von 1563 bezeichnet wird als »Hertzog Bugslaffen schlacht auff der reise im meer nach dem heiligen Lande« auch einfach als Wallfahrt als peregrinatio bezeichnet werden kann, wird man ohne Weiteres zugeben müssen.

Mit grofser Bestimmtheit müssen wir aber auch den Croy-Teppich in diesem Nachlasse erwarten. Die auf der grofsen Schrifttafel eingewirkte Zahl 1554 bezeichnet zweifellos die Entstehungszeit. Johann Friedrich von Sachsen, gestorben 1554, erscheint noch als lebend; ein Sohn, der im Jahre 1553 gestorben ist, ist bereits fortgelassen, also auch hieraus sowie aus dem Alter der kleinen pommerschen Prinzen ergiebt sich das Jahr 1554. Dieser Teppich, welcher 1560 noch den vollen Glanz der Neuheit und einer besonderen ganz persönlichen Bestellung hatte, muss also damals ein Hauptstück des Besitzes gewesen sein, das im Nachlasse nicht fehlen kann. Allerdings erscheint es zunächst als unthunlich, den Croy-Teppich als »Taufe Christi« zu bezeichnen. Dagegen geben die weiteren Worte »mit den sechsischen und pommerischen Herren auch der gelarten (der Reformatoren) Konterfey« durchaus den Inhalt. Müller nimmt nun an, dass man den betreffenden Teppich zweimal gearbeitet habe, einmal mit der Taufe Christi und einmal mit Luther als Hauptbild. Aber die »Gelarten« sollen doch auch auf der »Taufe Christi« gewesen sein! Diese Erklärung schafft die Schwierigkeit nicht aus dem Wege

Um die Benennung zu rechtfertigen, müsste der Croy-Teppich eine Darstellung der Taufe Christi enthalten haben. Hierfür bietet sich nun eine mögliche Stelle: die jetzige Lücke rechts oben. Die Vermutung, dass sich hier eine solche Darstellung befunden, habe ich bereits früher ausgesprochen, sie ist mir seitdem zur Gewissheit geworden und zwar durch Vergleichung der Inschriften mit den Darstellungen. Ich komme weiter unten auf diesen Punkt zurück. Jedenfalls können wir für unseren Teppich die Notiz »zu Stettin gemacht« als sicher annehmen. Sechs Jahre oder wohl noch kürzer — da wir mehrere Jahre Arbeitszeit annehmen müssen — nach der Fertigstellung konnte im Hause des Besitzers und Bestellers hierüber kein Irrtum obwalten. Weitere Nachrichten über den Teppich sind nicht erhalten. Hainhofer 1617 erwähnt ihn nicht. Dass man ihn nächst der Türkenschlacht Bogislavs als wichtiges Stück der Tapeten des pommerschen Hausschatzes ansah, beweist das Testament des Herzogs von Croy zur Genüge.

Die Darstellung. Der Teppich ist ein Repräsentationsbild, welches nicht den Anspruch erhebt, einen wirklichen Vorgang zu veranschaulichen. Verstorbene und Lebende der verschwägerten Fürstenhäuser von Pommern und Sachsen stehen nebeneinander, der Zusammenhang muss also ein idealer sein. Durch die starke Betonung der Reformatoren, durch die Stellung Luthers in der Mitte des Bildes, ebenso durch die Auswahl der fürstlichen Personen, welche sich lediglich auf die Fürsten evangelischen Bekenntnisses beschränkt, endlich durch die Inschriften ist es zweifellos, dass der Zusammenhang der beiden Fürstenhäuser im evangelischen Glauben den Gegenstand der Darstellung bildet. Über die Persönlichkeit der Dargestellten geben die Inschriften und die Wappen genaue Auskunft. Über der sächsischen Gruppe links ist das grofse Landeswappen angebracht, welches für alle männlichen Personen gilt, so dass unten lediglich ihre Namen angeführt sind. Die weiblichen Personen, aus anderen Häusern herstammend, haben zu Häupten je ihr Wappen mit Namens-





DER CRO

IM BESITZ DER KÖNIGLICHE



ICH

RSITÄT GREIFSWALD



umschrift. Ebenso auf der pommerschen Seite rechts, wo aber die kleine Prinzessin als pommerscher Stamm mit unten verzeichnet ist.

Auf der *sächsischen* Seite begegnen wir bekannten Erscheinungen:

1. Friedrich III, der Weise, † 1525. Der eigentliche Führer der Reformation.
2. Johann I, der Beständige, sein Bruder, † 1537. Johann I hatte zwei Frauen, von welchen die erste als Mutter des folgenden Mannesstammes das vornehmste Recht auf Berücksichtigung gehabt hätte, diese fehlt. Statt ihrer aber ist eingefügt
3. Margarethe von Anhalt, † 1521, seine zweite Gemahlin. Sie hat hier den Vorrang, als Mutter der Maria, der Gemahlin Herzog Philipps I von Pommern.
4. Johann Friedrich der Grofsmütige, † 1554, dessen traurige Schicksale, Gefangenschaft und Not nach der Schlacht von Mühlberg hinreichend bekannt sind. Er bildet augenscheinlich den Mittelpunkt der sächsischen Gruppe und ist absichtlich stark hervorgehoben; wir werden auf seine Stellung innerhalb der Komposition noch zurückzukommen haben.
5. Johann Ernst von Koburg, sein Bruder, † 1553. Hier wohl besonders angebracht als Vollbruder der Maria.
6. Sibylle von Jülich, † 1554. Gemahlin des Johann Friedrich, ebenfalls stark hervorgehoben.

Die drei Söhne des Johann Friedrich:

7. Johann Friedrich, geb. 1529.
8. Johann Wilhelm, geb. 1530.
9. Johann Friedrich, geb. 1538.

Auf der *pommerschen* Seite:

10. Georg I, † 1531. Der Begründer der Reformation in Pommern, stark hervorgehoben.
11. Barnim X, † 1573, war zur Zeit der Herstellung des Teppichs der Herzog der Hauptlinie in Stettin, tritt aber zurück gegen
12. Philipp I, † 1560, von der Wolgaster Linie. Dieser tritt breit hervor, die anderen Figuren überschneidend und ist mit seiner ganzen unmündigen Nachkommenschaft dargestellt, also zweifellos die Hauptperson auf der pommerschen Seite. Dies beweist den Umstand, der schon früher als Grundlage der Untersuchung benutzt wurde, dass dieser Teppich auf seine Bestellung hin in Stettin angefertigt wurde.
13. Amalie, geb. Pfalzgräfin bei Rhein, † 1527. Gemahlin Georgs I, Mutter Philipps I.
14. Anna von Braunschweig-Lüneburg, † 1568. Gemahlin Barnims X.
15. Maria zu Sachsen, † 1583. Die oben erwähnte Tochter Johann des Beständigen, im Jahre 1536 zu Torgau durch Dr. Martin Luther dem Herzog Philipp I angetraut, also das eigentliche Bindeglied der beiden Familien. Sie ist, in der Gruppe der Frauen am meisten sichtbar, die Mutter der fünf dargestellten Kinder:
16. Johann Friedrich, geb. 1542.
17. Bugslav, geb. 1544.
18. Ernst Ludwig Philipp, geb. 1545.

19. Amalia, geb. 1547.
20. Barnim, geb. 1549.

Zwei vorher gestorbene Söhne sind nicht dargestellt, ferner nicht zwei 1553 und 1554 geborene Töchter, 1557 wurde noch ein Sohn, Casimir, geboren.

Zu den Fürsten kommen noch die *Gelehrten:*

21. Dr. Martin Luther, auf der Kanzel stehend, rechts über ihm sein Wappen, die weifse Rose mit dem roten Herz und dem Kreuz.
22. Melanchthon, in der sächsischen Gruppe, kenntlich durch das schwarze Barett und den langen Talar, im oberen Rande links sein Wappen, das aufgerichtete Kreuz mit der ehernen Schlange.
23. Dr. Johann Bugnhagen, der Reformator von Pommern in der pommerschen Gruppe. Oben rechts sein Wappen, die goldne Harfe auf blauem Felde.

Der Zusammenhang dieser 23 Personen ist einerseits durch ihre Gruppierung, andererseits durch die Inschriften deutlich gekennzeichnet.

Die Versammlung befindet sich in einem Raume, dessen Architektur nicht, wie man erwarten sollte, in symmetrischer Säulenstellung, sondern scheinbar willkürlich angeordnet ist. Ein querdurchlaufender Sims, welcher das obere Drittel abteilt, dient nach unten hin zur Anbringung der weiblichen Wappen und nach oben hin als Stütze der Schrifttafel zur Linken und der (verlorenen) Darstellung zur Rechten.

Dass die Kanzel Luthers nicht genau die Mitte einnimmt, sondern etwas nach rechts verschoben ist, wird durch die gröfsere Anzahl der sächsischen Fürsten bedingt und ist nicht sehr auffällig. Die Kanzel, auf einer breiten Säule ruhend, ist als ein Werk der Steinskulptur dargestellt mit den vier evangelischen Symbolen und der Figur des Moses, welcher zwei Schrifttafeln hält. Diese tragen in hebräischer Schrift zwei Sprüche des alten Testamentes, welche die Verbindung des alten Bundes mit dem neuen bezeichnen: »Liebe Jehovah Deinen Gott« und »Liebe Deinen Nächsten wie Dich selbst«.

Die Kanzel lehnt an einen Pfeiler, dessen Architektur nach oben hin eine für einen idealen Raum etwas kleinliche Ausbildung zeigt, das Fenster mit seiner Bleiverglasung, die Sanduhr als Zeitmafs der Predigt, sind dargestellt.

Sonst ist als Architekturteil nur auf der linken Seite eine einzelne Säule vorhanden, welche auf der rechten Seite kein Gegenstück hat. Da sie die Darstellung des aufgerichteten Krucifixes geradezu stört, so drängt sich die Vermutung auf, dass die Säule eine sinnbildliche Bedeutung im Geschmack jener Zeit hat und den vor ihr und zu den Füfsen Christi stehenden Johann Friedrich als Säule der Kirche bezeichnet. Dem entsprechend wäre dann Georg I, welcher die Reformation in Pommern einführte, vor den Pfeiler an der Kanzel gestellt, welche nach oben hin gleichfalls als Säule endet. Die weitaus stärkere Säule — alle drei von gleichem geflammten Marmor — trägt Luther selbst.

Die *Inschriften* erweisen sich als sehr bedeutsam. Zunächst sind in den Seitenborten die Wahlsprüche angebracht, links des sächsischen Hauses:

verbwm domini manet in aeternwm;

rechts des pommerschen Hauses:

Pro lege et grege
W. G. W. (wie Gott will).

In der oberen Borte ist das mittlere Hauptschild, welches die ganze Darstellung beherrscht, Luther zugeeignet:

> A° MDXVII hat der ehrwirdig Doctor Martini Luther zu Wittemberg angefangen Gottes Wort lauter und rein zu predigen bis er A° MDXLVI den XVIII Febru. christlicher Bekentnis vorschiden ist im 63 Jar seines Alters.

Der Stellung Luthers als sächsischem Reformator entspricht es, dass dieses Schild erheblich nach links hinüberragt.

Die pommersche Seite enthält das Schild am rechten Ende der Borte:

> Im Jar nach Christi Geburt MDXXXV ist in Pomerlandt das leicht der Gnaden das gottlich Wort angezundt und durch D. Johan Bugnhagn gepredigt.

Da hiermit die Reformation in Sachsen und in Pommern betont ist, so ist eine entsprechend bedeutende Auszeichnung für Melanchthon, den dritten der dargestellten Reformatoren, nicht zu erwarten, wir werden jedoch sehen, dass auch er nicht vergessen ist.

Der Besitz der dritten Inschrift in der oberen Borte muss als besondere Ehre für den so ausgezeichneten angesehen werden. Sie lautet:

> Er ist den Ubelthetern gleich gerechnet und hat vieler Sunde getragen und hat für die Ubeltheter gebeten. Esaie am LIII.

Dieser als Vorhersagung Christi wohlbekannte Bibelvers bezieht sich in unserem Teppich nicht auf Melanchthon auch nicht auf den Gekreuzigten, da für diesen an anderer Stelle ein Vers aus Johannes angebracht ist, sondern kann nur einem der dargestellten Fürsten gelten, und dies kann kein anderer sein, als der unter dieser Inschrift stehende Johann Friedrich der Grofsmütige, für dessen Schicksale und Charakter sie durchaus bezeichnend ist.

Müller hat a. a. O. darauf hingewiesen, dass ein besonderes Ereignis diese feierliche Darstellung der Verbrüderung von Sachsen und Pommern im Zeichen der Reformation hervorgerufen haben müsse, und hat bemerkt, dass im betreffenden Jahr 1554 der fast gleichzeitige Tod von Johann Friedrich und seiner Gemahlin ein derartiges Ereignis sei.

Diese letzte Folgerung kann allerdings nicht zugegeben werden, denn Johann Friedrich erscheint auf dem Bilde noch als lebend, sein Sohn und Nachfolger ist noch als Prinz, als filius, bezeichnet, die Porträts der pommerschen Prinzen für den Karton (vergl. unten) sind schon 1553 gemalt; aber trotzdem müssen wir die Verehrung für Johann Friedrich als den Ausgangspunkt der Darstellung anerkennen. Wir finden diesen Fürsten als Hauptperson, gekennzeichnet durch seine Stellung innerhalb der sächsischen Gruppe, durch seine Stellung an der Säule der Kirche zu Füfsen Christi und schliefslich durch eine Inschrift, welche er als einziger unter den Fürsten erhalten hat.

Aufser den Inschriften der oberen Borte ist noch im Felde der Darstellung eine Schrifttafel in reicher Umfassung angebracht, welche zwei Bibelverse enthält:

1) sihe das ist gottes lam das der Welt Sunde tregt dieser ists von dem ich euch gesagt habe. Joh. I.
2) und wie Moses in der Wüsten eine Schlange erhöhet hat also mus des Menschen son auch erhöhet werden auf das alle die an in gleuben nicht verloren werden sondern das ewige Leben haben. Johan. III.

Betrachten wir zunächst den zweiten Vers. Derselbe bezieht sich zweifellos auf den Heiland am Kreuze, welches, hochaufgerichtet, sich bis zum oberen Rande des Bildes erhebt. Da aber zur Bezeichnung des Krucifixus sehr viele Sprüche zur Verfügung waren, so mufs die Wahl gerade auf diesen Spruch aus einem besonderen Grunde gefallen sein. Im Bilde finden wir nun die drei Stichwörter des Spruches

dargestellt: erstens das Kreuz mit des Menschen Sohn, zweitens Moses und drittens die eherne Schlange. Nach dem Inhalt des Spruches müssten wir Moses im Zusammenhange mit der Schlange erwarten. Dagegen sehen wir ihn ohne dieselbe mit Schrifttafeln. Aber vorhanden ist die eherne Schlange und zwar als Wappen Melanchthons, desjenigen der drei Reformatoren, der keinen besonderen Spruch erhalten hatte. Wir gehen also wohl nicht fehl in der Annahme, dass man gerade diesen Spruch für das Krucifix gewählt hat, um einen Hinweis auf Melanchthon zu erzielen; auf die Darstellung Moses war es nicht abgesehen, aber er wurde trotzdem, wenn auch nur in dekorativer Weise, angebracht. Derartige zugespitzte Wendungen und bedeutsame Bilder entsprechen durchaus dem Geschmack jener Zeit.

Wenn wir demnach jede einzelne Inschrift in ihrer Anordnung und in ihren Teilen scharf der Darstellung angepasst und jedes Stichwort durch ein Bild vertreten finden, so müssen wir auch den Vers 1 der eingerahmten Schrifttafel daraufhin prüfen. Dieser Vers »Siehe das ist Gottes Lamm etc.«, ist der einzige, dem ein besonderes Bild nicht entspricht, es genügt nicht, denselben lediglich auch noch dem Krucifixus zuzuweisen. Da der Vers mit dem auf den Krucifixus bezüglichen Verse in denselben Rahmen gespannt ist, so ist anzunehmen, dass er sich auf etwas dem Krucifix gleichwertiges, also auf das Seitenstück bezieht, welches sich an der Stelle der jetzigen Lücke rechts befunden haben mufs.

Wenn wir nun auf Grund des Inventars von 1560 vermuten mussten, dass sich in dieser Lücke »die Taufe Christi« befunden habe, so wird diese Vermutung durch die Inschrift zur Gewissheit, denn der Vers »Siehe das ist Gottes Lamm« ist der bekannte Ausspruch des Johannes bei der Taufe Christi. Nunmehr erscheint die Darstellung und die Inschriftenreihe in allen Teilen völlig geschlossen: Luther predigend im Hinweis auf Christus von der Taufe bis zur Kreuzerhöhung; die Reformation in sächsischen Landen, bezeichnet durch die Reihe der evangelischen Fürsten unter besonderer Hervorhebung des Märtyrers für seinen Glauben, Johann Friedrich als Säule der Kirche; die Reformation in Pommern, unter besonderer Betonung von Bugnhagen, in gleicher Weise durch die evangelischen Fürsten bezeichnet, hierunter Georg I als Pfeiler der Kirche und Philipp I, als Besteller des Bildes, im Vordergrund mit seiner ganzen Familie. Das Ganze also eine Art feierlicher Huldigung für die Reformation in der Person Luthers, ganz in der Art, wie sich auf katholischen Altarbildern die gesamten Familien um den Altar des Schutzheiligen scharen.

Als Ergänzung der Lücke ist also eine Darstellung der Taufe zu denken. Nach dem Text allein würde ein Lamm Gottes als Darstellung genügen; die Bezeichnung im Inventar von 1560 weist aber auf eine sinnfällige Darstellung der Taufe hin. Dem Kunstgeschmack jener Zeit würde es nicht zuwiderlaufen, wenn in dem Bilde ein Fenster oder eine Öffnung in der Wand angeordnet wäre, durch welche hinaus man in der Ferne den Vorgang in kleinerem Mafsstabe erblickte. Für eine solche Anordnung scheint an der Lücke die noch halb erhaltene Säule zur Linken zu sprechen. Dann müsste aber auch zur Rechten eine Säule oder Pfeiler stehen; diese würde man aber sicherlich, ebenso wie bei dem sächsischen Wappen, um Platz zu gewinnen, hinter die Wappeneinrahmung geschoben haben; hier hat sich jedoch, wie die erhaltenen Stücke zeigen, keine Säule befunden. Die räuberische Hand, welche das Bild ausgeschnitten hat, folgte vielmehr den Umrissen, welche zeigen, dass sich hier kein durch eine Einrahmung abgeschlossenes Bild befunden hat. Wir müssen also eine plastische Gruppe annehmen, welche als vollkommenes Gegenstück zu dem Krucifix als aufgestellt in dem kirchlichen Raum zu denken

ist. Als Stützpunkt diente das durchlaufende Gesims; die beiden Figuren Christi und des Täufers, welche wir in jener Zeit häufig als plastische Gruppe finden, konnten noch etwas höher sein als die Figur des Moses. Wahrscheinlich stand die Figur Christi links neben der Säule etwas gebeugt, rechts Johannes, der mit ausgestrecktem rechten Arm die Schale auf das Haupt Christi ausgiefst. In seinem linken Arm ruhte der Kreuzesstab, welcher schräg nach oben über das pommersche Wappen ragte, so dass der Räuber des Bildes genötigt war, seinen Schnitt nach dorthin auszudehnen. Die Figur des Lammes wird schwerlich in der Gruppe gefehlt haben.

Ich denke mir die Figuren nicht von Stein, wie der Moses an der Kanzel sich darstellt, sondern aus bemaltem Holz wie das Krucifix.

Es wäre nicht unmöglich, auf Grund gleichzeitiger Figurengruppen diese Lücke auszufüllen, aber immerhin können wir nur einen Indizienbeweis führen, und es bleibt misslich, auf einen solchen hin ein altes Kunstwerk zu ergänzen. Ich habe daher vorgeschlagen und die Universität Greifswald hat dem Vorschlag zugestimmt, in die jetzige Lücke — ähnlich wie es die gemalte Ergänzung von 1810 gethan hatte — eine Schrifttafel entsprechend der Tafel zur Linken zu setzen und in dieser die Herkunft und Schenkung des Teppichs zu verzeichnen, hierdurch wird der betreffende Theil ohne Weiteres als neue Zuthat erkenntlich, während doch die künstlerische Gesamtwirkung des Teppichs wieder hergestellt wird.

Die sonst nötig gewordenen Ausbesserungen sind lediglich technischer Natur. Die schwarze Wolle ist an vielen Stellen ausgefallen, so dass die Kettfäden auseinander weichen, auch Wollen anderer Farbe müssen zum Teil erneut, die einzelnen Stücke müssen frisch vernäht werden. Ich bemerke, dass durch ungleichmäfsiges Ausbleichen der Wollen, welche ursprünglich dieselbe Farbe darstellten, scheinbare Zeichnungen entstanden sind, so ist z. B. rechts oben hinter dem Kopfe Luthers an dem Pfeiler eine längliche gezacke Figur entstanden, welche wie ein nicht mehr erkennbarer Teil der Architektur aussieht, aber lediglich auf den obigen Umstand zurückzuführen ist. Auch die scheinbare Quadrierung des Grundes hinter der Schrifttafel ist nur durch nachträgliches Hervortreten der Wirkränder entstanden.

Die Vorlage des Bildes. Der Karton muss einem in Pommern thätigen Künstler zugeschrieben werden. Müller (a. a. O. S. 15) weifs für jene Zeit als Hofmaler von Wolgast einen sonst unbekannten Maler Schening, sowie einen in Stettin beschäftigten Anton von Wida, zu nennen. Die Nachsuchungen in den Archiven haben Weiteres nicht ergeben.

Eines besonders hervorragenden Künstlers hat es zur Herstellung des Kartons nicht bedurft. Die Gruppierung ist schematisch, eine Aufnahme nach dem Leben war nur für wenige Figuren der pommerschen Gruppe möglich, für alle Verstorbenen sowie für die sächsischen Fürsten war der Maler auf die Wiedergabe älterer Porträts angewiesen, die am Hofe in Stettin in Fülle vorhanden waren. Der Hauptfigur der sächsischen Seite, Johann Friedrich, hat ein tüchtiges Bild von Lucas Cranach zu besonderer Wirkung verholfen; es ist bis in die Fufsspitzen hinein charakteristisch. Dagegen möchte man bei den Figuren der drei sächsischen Prinzen annehmen, dass dem Maler nur Brustbilder zur Verfügung standen, die Beine sind erschreckend dürftig und schematisch ausgefallen.

Ansprechender und bewegter ist die pommersche Gruppe, hauptsächlich durch die Kinder, welche Abwechselung in den Vordergrund bringen und die augenscheinlich nach dem Leben gezeichnet sind.

Ein höchst erfreulicher Fund hat uns nun, wie schon oben erwähnt, gerade in der Zeit unserer Arbeit, einen Teil der Orginalzeichnungen zu dem Teppich, in die Hand gegeben. Es ist dies ein

SAMMELBAND VON HANDZEICHNUNGEN,

welchen Herzog Philipp II von Pommern 1617 angelegt hat und welcher unter 102 noch erhaltenen Zeichnungen, 43 Porträts, zumeist des pommerschen Hauses, enthält.

Von diesem Bande gab zuerst ein Katalog von Uitterdijk[1]) 1888 Kunde. Das Buch war damals im Besitz des Dr. de la Sablonière in Kampen in Holland. Nach dessen Tode kam es im Sommer 1891 in eine Versteigerung zu Amsterdam und war vorher eine Zeitlang zu meiner Benutzung. Dort erstand es der jetzige Besitzer Herr Direktor Lenz in Stettin, welcher dasselbe seiner Vaterstadt erhalten wollte und welcher die weitere Benutzung in freundlichster Weise gestattet hat.

Wir kennen Herzog Philipp II von Pommern, †1618, als den kunstliebenden Fürsten, von dessen Sammlungen der Augsburger Patrizier Hainhofer, sein Berater und Bevollmächtigter in politischen und künstlerischen Dingen, uns in seinem Reisetagebuch von Stettin so Vieles zu erzählen weifs. Uns ist durch Hainhofer bekannt[2]), dass Herzog Philipp ein eifriger Sammler von Porträts gewesen und eine Gemäldesammlung berühmter Männer in seinem Schlosse anlegen wollte, auch dass von Familienbildern des pommerschen Hauses Vieles beisammen gewesen sei.

Das jetzt uns vorliegende Buch wird dem Hainhofer jedenfalls gezeigt worden sein. Der Herzog hatte es im Juni 1617 mit eigener Hand zusammengestellt; es hatte also für ihn noch den vollen Reiz der Neuheit. Hainhofer[3]) berichtet auch, dass ihm gleich am ersten Tage des Besuches, am 25. August 1617, der Herzog »vier Buch in Folio voller Visierungen und Dissegni von allerhand Meistern gewiesen«. Auch am 27. August hat der Herzog ihm »Kunstbuch gezeigt«. Hainhofer erwähnt bei dieser Gelegenheit nicht, dass eines dieser Bücher Porträts enthalten habe; ihm mochten die Handzeichnungen mit zum Teil berühmten Namen wichtiger sein.

Das Buch, wie es uns jetzt vorliegt, ist ein Folioband, 0,38 m hoch, 0,29 m breit, 0,03 m stark mit 97 Blättern, auf welche die Bilder und Zeichnungen einzeln oder zu mehreren (fünfmal) geklebt sind. Als Titelblatt ist benutzt ein flüchtig gezeichneter Rahmen mit allegorischen Figuren, augenscheinlich ein Entwurf für eine Holzschnitzerei. In das freie Feld ist vom Herzoge selbst eingeschrieben:

> »Allerhand Viesirungen von Conterfeyten und Gesichten von guten Meistern gecolligiret A° 1617. In alten Stettin. Im Monat Julio. Philippus II Dux Pomeranorum manu propria.«

Das Buch ist nicht mehr im ursprünglichen Zustand. Wir haben dadurch eine Kontrolle, dass die Blätter nicht nur Beischriften, sondern auch eine Numerierung von des Herzogs eigener Hand tragen. Die Nummern laufen bis 120, es fehlen 52 Nummern, dagegen sind 29 Blatt vorhanden, welche keine Nummern tragen, die also spätere Einfügungen oder nur in späterer Zeit auf neues Papier aufgelegt sind; sie erscheinen durchaus zugehörig. Rechnet man alle für voll, so fehlen immer noch 23 Blatt. Die Beraubungen fallen zumeist in die neueste Zeit, der Katalog von 1888

[1]) J. Nanninga Uitterdijk. Catalogus van het Kunstboek van Philippus II Hertog van Pommeren. Haag 1888.

[2]) Die bezüglichen Notizen sind von Julius Müller in den balt. Studien XXVIII, S. 245 u. f. zusammengestellt und erläutert.

[3]) Tagebuch. Baltische Studien II, S. 22.

hat noch 16 Nummern mehr. Auch die alte Anordnung ist verändert; man hat besonders interessante Blätter nach vorne gethan und Ähnliches mehr. Die ursprüngliche Anordnung lässt sich aber noch einigermafsen erkennen.

Wir haben zunächst 27 Porträts des pommerschen Fürstenhauses, sodann 6 Porträts des pfälzischen und 4 Porträts des sächsischen Hauses, sodann noch 6 Porträts verschiedener Personen; 3 bis 4 Porträts scheinen zu fehlen. Den ganzen Rest des Bandes, also etwa 70 Blatt, bildeten Handzeichnungen, zumeist italienischer Meister, darunter sehr Weniges von auch nur mäfsigem Wert.

Zunächst zeigt diese Anordnung, dass der Band Alles enthielt, was Herzog Philipp II an alten Porträts kleineren Umfangs, besonders seiner Familie, zusammenzuraffen vermochte. Diese etwa 43 Blatt mit Porträts enthalten keineswegs nur Zeichnungen, sondern auch farbige Studien auf Papier und selbst Ölmalereien auf Leinewand, die augenscheinlich aus gröfseren, vielleicht defekt gewordenen Bildern ausgeschnitten und hier eingeklebt sind. Was auf diese Weise zusammenkam, ist höchst verschiedenartig in Behandlung und Wert; aber es hat unter allen Umständen die grofse Bedeutung, dass es über 25 Porträts von Mitgliedern des pommerschen Hauses birgt, welche durch die eigenhändige Beischrift des Herzogs von 1617 vollständig beglaubigt sind.

Die Verwertung dieses Schatzes für die Geschichte des pommerschen Hauses wird von Stettin aus erfolgen müssen. Was mich veranlasst, hier auf dieses Buch einzugehen, ist der Umstand, dass sich nicht nur verschiedene Persönlichkeiten des Croy-Teppichs in demselben finden, sondern sogar verschiedene Zeichnungen, die direkt für den Teppich gemacht sind.

Das Buch beginnt — wenn wir uns nach der alten Numerierung richten — in historischer Folge mit Bogislav dem Grofsen, dem Helden der Seeschlacht mit den Türken, dem riesigen Menschen, von dem Papst Alexander erklärte: pulcherrima esset bestia si loqui posset. Von ihm ist ein Ölgemälde des Kopfes und eine gute Zeichnung der ganzen Figur vorhanden. Es folgt Barnim der Ältere in zwei Zeichnungen ganzer Figur und zwar einmal in langem Mantel, das andere Mal in kurzem Wams als habitus quotidianus, tägliche Tracht, bezeichnet; ein recht interessantes Kostümstück. Sodann Georg I, einmal in einer Farbenskizze auf Leinewand, zweitens in einer vortrefflichen Studie in Wasserfarben auf Papier, einem Blatt, das als Vorlage für die betreffende Figur des Croy-Teppichs gedient hat. Der Kopf ist lebensgrofs, wir geben ihn in Abbild. 1.

Sehr bemerkenswert ist das folgende Blatt (Abbild. 2), welches uns wahrscheinlich den Abriss eines verlorenen Werkes von Albrecht Dürer erhalten hat. Das Blatt ist 0,42 m hoch und 0,32 m breit, mit Kohle gezeichnet, der Umriss des Gesichtes mit der Feder nachgezogen, augenscheinlich nach dem Bilde eines guten Meisters, und bestimmt, um das Porträt für einen besonderen Zweck zur Hand zu haben, wahrscheinlich für den Teppich. Das Blatt trägt die Inschrift von Philipps II Hand:

> »Amalia geborene Pfaltzgraff fräulein, nachmalen Hertzog Gorgen zu Stettin Pomern vermehlt Hertzog Philipps frau mutter. Die tafel ist zu Wolgast, wo sie im Brand nicht wegkommen ist.«

Die Fürstin Amalia ist 1490 in Heidelberg geboren, kam 1513 nach Pommern und starb 1527.

Nun ergiebt das oben erwähnte Nachlassinventar von Wolgast 1560 unter den »Contrafei in Olifarbe auff Taffeln« (also Ölgemälde auf Holz).

3) »Freulein Amalia Pfalzgrevin am Rein, Herzog Georgens Gemhal. Dureri Contrafey und arbeit«.

Dass das Porträt in Wolgast wirklich von Dürer gemalt war, muss als sehr wahrscheinlich gelten, da dies dem Sohne der Dargestellten überliefert war. Allerdings wird man nicht behaupten können, dass nur das eine Bild der Fürstin existiert habe, aber wenn auch andere Bilder vorhanden waren, so bleibt es doch wahrscheinlich, dass man sich an den von Dürer geschaffenen Typus gehalten und



Herzogin Amalie [nach Dürer?].
(Abbild. 2.)

nur allenfalls die Kleidermode etwas verändert hat. Der Kopf auf dem Teppich und unsere Zeichnung zeigen dasselbe Gesicht aber verschiedenen Kopfputz.

Wo das Bild geendet, ist nicht nachweisbar. Die Befürchtung, dass es bei dem Brande in Wolgast 1557 verbrannt sei, ist nicht begründet, da es 1560 noch vorhanden war. Hier wird also die Aufmerksamkeit der Dürer-Forschung einzusetzen haben. Nach freundlicher Mitteilung von Geheimrat Dr. Lippmann, ist eine Handzeichnung oder sonstiges Material, das die Zurückführung des Blattes auf Dürer begründen könnte, zunächst nicht nachweisbar.

Es folgen in dem Bande weitere Mitglieder des fürstlichen Hauses; bemerkenswert sind darunter zwei Studienblätter in Federzeichnung, Halbfiguren fürstlicher Frauen,

welche alle Einzelheiten des Kostüms mit gröfsester Genauigkeit und Beischriften betreffend die Stoffe, Farben etc. wiedergeben.

Verschiedene Blätter sind auf einem gelblichen Papier mit wenigen Farben recht tüchtig gemalt. Hierhin gehören — für uns besonders wichtig — die Köpfe der drei ältesten Söhne Philipps I, augenscheinlich nach dem Leben und für unseren Teppich gemalt. Sie tragen noch jeder die alte Beischrift 1553 und den Namen, wie er ursprünglich vom Maler mit Kohle dabei gesetzt war. Herzog Philipp II hat alsdann 1617 diese halberloschene Schrift mit Tinte nachgezogen. Die Köpfe sind lebensgrofs, frisch und sicher dargestellt. Wir geben in Abbild. 3 den Kopf des zweiten Sohnes Bogislav, der Wiedergabe fehlt aber der Reiz der Farbe.



Georg I von Pommern.
(Abbild. 1.)



Bogislav, Sohn Philipps I.
(Abbild. 3.)

Es wäre möglich, dass auch noch die Zeichnungen der beiden jüngeren Kinder für den Teppich vorhanden sind. Der Katalog von 1888 enthält, allerdings nicht in direkter Folge hinter den genannten drei Blättern,

45) Prächtig gezeichneter Knabenkopf en face, nach rechts sehend, 21 cm hoch, 17 cm breit.

46) Prächtig gezeichneter Mädchenkopf, nach links sehend, 21 cm hoch, 17 cm breit, von demselben Meister.

Die Mafse stimmen mit unsern Blättern. Da die fehlenden Zeichnungen erst in letzter Zeit dem Bande entfremdet sind, so wäre auf sie zu achten.

Innerhalb der Bilder sächsischer Fürsten sind ebenfalls einige Blätter, die wohl für den Teppich bestimmt waren, mit Wasserfarben auf Papier gemalt und teils überlackiert, augenscheinlich keine Originale und auch nicht zum Aufhängen bestimmte

Kopien, sondern Kopien, wie man sie eben als Vorlagen für den Teppich brauchte. In dieser Art der Kopf der Sibylla, der Frau des Johann Friedrich, ferner des Johann Wilhelm und des Johann Friedrich, der letzte in der sächsischen Reihe; auf diesem Blatte sind sogar die Veränderungen am Kostüm angegeben, wie sie der Teppich zeigt.

Leider enthalten die Bilder keine Bezeichnung des Künstlers. Am wichtigsten wäre es, den Maler der Kinderbilder zu ermitteln, denn diese sind unzweifelhaft für den Teppich gemacht, also doch wahrscheinlich von demselben Künstler, welcher den Karton des Teppichs herzustellen hatte.

Zu erwähnen wäre noch, dass auch ein Bild Martin Luthers und Kaiser Karls V sich in der Sammlung befindet.

Hoffentlich wird das höchst merkwürdige Buch bei weiterem Studium im Zusammenhange mit dem in Stettin bewahrten Material noch weitere Aufschlüsse geben. Für uns bringt es zunächst die Möglichkeit, die verblassten Köpfe vieler Figuren daraufhin zu kontrollieren, wie weit sie den ursprünglichen Vorlagen entsprechen, sodann bringt uns dieses Buch die angenehme Gewissheit, dass die alte pommersche Erbschaft an Kunstwerken zwar zerstreut, aber doch nicht vernichtet ist, so dass immer noch gerettete Stücke auftauchen können.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

ÜBER EINIGE HOLZSCHNITTZEICHNUNGEN HOLBEINS

VON REINHARD KEKULE



Alle Bewunderer Holbeins und Lützelburgers werden die hier zum ersten Mal gegebene Nachbildung des Holzschnittes mit der Erschaffung der Eva begrüfsen, welcher Blatt I des überaus seltenen Petri'schen Alten Testaments vom Jahre 1523 schmückt,[1]) und welcher den Biographen Holbeins zu einer begeisterten Schilderung veranlasst hat. »Womit sonst«, so lauten Woltmanns Worte, »als mit einer Darstellung der Schöpfung, könnte das erste Kapitel der Genesis eröffnet werden? Und zwar die höchste und letzte That des Schöpfers, die Erschaffung des Weibes, ist zum Motiv der Darstellung gewählt. Gottvater, im Königsornat, mit würdigem Ausdruck — wie verschieden von dem jupiterartigen Gottvatertypus Michelangelo's und Raffaels — hebt mit bedächtiger Sorgfalt die kleine Eva aus der Seite des schlafenden Adam heraus, während ein schäkernder Engelknabe den göttlichen Vater am Mantel zupft. Aber auch alle anderen, bereits vollbrachten Schöpfungswerke lässt der Künstler uns überschauen, indem er über die gesamte Welt einen Blick aus der Vogelperspektive gewährt. Inmitten die Erde, auf welcher der geschilderte Vorgang stattfindet, ein freundliches Eiland, mit Grün bewachsen, von einigen Häschen, Hirsch und Bär belebt und von der Glorie, die Gottes Haupt umgiebt, wie von einer aufgehenden Sonne, überstrahlt. Ringsum zieht sich das Meer, ein Wasserstreifen, aus dem ein paar Fische auftauchen, um diesen ein Ring von Wolken und Gestirnen und ganz zu äufserst ein Kranz von anbetenden und musizierenden Engeln, zwischen ihnen, oben, noch einmal der allmächtige Vater, der segnend und gutheifsend seine Werke überschaut. In den vier Ecken endlich die grofsartigen und kühnen Köpfe der vier Winde.«

Es thut der fein empfundenen und beredten Schilderung Woltmanns keinen Eintrag, dass er dabei etwas übersah oder sich dessen nicht erinnerte, was ihm wohl hätte gegenwärtig sein sollen. Er spricht von dem Blatt wie von einer völlig freien Erfindung, während das Vorbild bekannt ist, das Holbein bei seiner Zeich-

---

[1]) Die Nachbildung ist in der Gröfse des Originals.

nung vorlag, das er in den Grundzügen der Anordnung bewahrte, in allem Einzelnen mit leichter und sicherer Hand umänderte und umschmolz — so glücklich, dass der Eindruck in der That der einer völlig freien und ersten künstlerischen Erfindung ist, wie ihn Woltmann empfunden hat. Man wird nicht oft Gelegenheit haben, eine derartige Umschöpfung so wie hier mit bewundernder Freude Strich für Strich verfolgen — und damit an einem eng umgrenzten Beispiel sich das Problem klar machen zu können, das so vielfach unlösbar alle Kunstgeschichte beherrscht, das Verhältnis des persönlichen künstlerischen Schaffens zu den überkommenen Formen.

Die Holbeinsche Zeichnung ist, wie zuerst Vögelin[1]) ausgesprochen hat, die Umgestaltung einer am Ende des XV und zu Anfang des XVI Jahrhunderts überaus bekannten weitverbreiteten Darstellung. Sie kommt zuerst vor in der Kölner Bibel, deren Druck um 1480 angesetzt wird. Der Holzstock ist wieder benutzt, samt den übrigen, in Koburgers Nürnberger Bibel von 1483. Er ist, samt den übrigen, nachgeschnitten in den Augsburger Bibeln seit 1487. Es ist nicht undenkbar, dass Holbein die Kölnische Bibel gesehen hat; es ist sehr möglich, dass er die Nürnberger kannte; aber ohne jeden Zweifel waren ihm, dem Augsburger, der in Basel arbeitete, die oberdeutschen Augsburger Bibeln die bekanntesten und eine von diesen hatte er vor Augen, als er das Blatt zeichnete, das Lützelburger in Holz schnitt und Adam Petri im Jahre 1523, zugleich mit einigen anderen Holzschnitten nach Holbein, mit Nachschnitten der ursprünglich aus der Kölner Bibel stammenden Bilderreihe der Augsburger Bibeln, und mit der von Urs Graf für ihn geschnittenen Titeleinfassung, in seinem Nachdruck der Lutherschen Übersetzung verwendete.

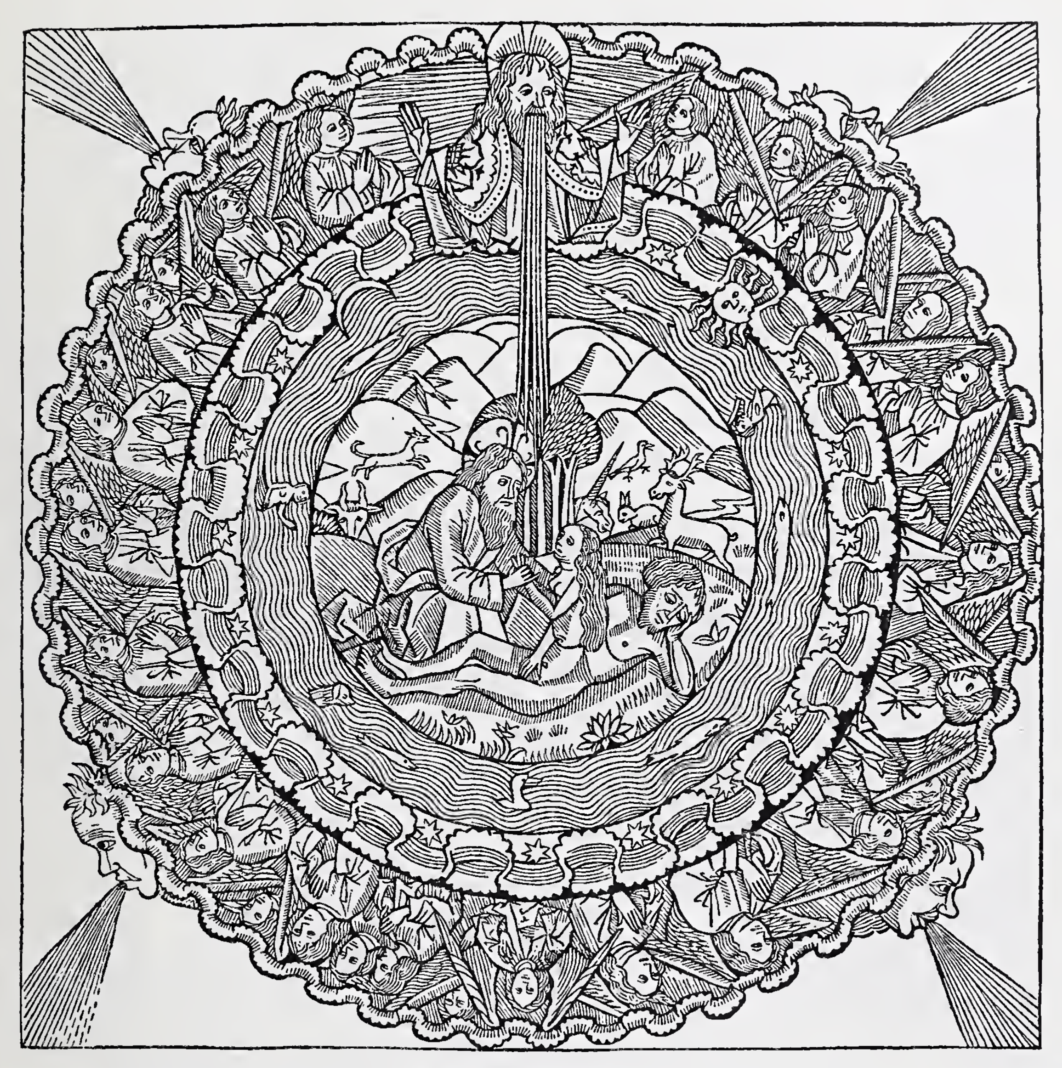
Der Kölner Holzschnitt, den ich, auf etwa zwei Drittel verkleinert, vorlege, zeigt die gleiche Anordnung und die gleiche Zahl der Streifen.[2]) Aber Holbein hat die harte und ungefüge Umgrenzung der Reihen aufgegeben. Er hat die leeren Ecken, welche die kreisförmige Anordnung auf dem viereckigen Holzstock liefs, ausgefüllt. Er hat die Winde nach innen gedreht. Ihre mächtigen Häupter erscheinen zwischen den geballten Wolken wie elementare Gewalten, die in den Weltenschöpfungssturm hineinblasen. Die Engel bleiben in ehrfürchtiger Entfernung von Gottvater; und während in der Vorlage einer wie der andere die Hände zusammenfalten, lässt Holbein nur die, die sich Gottvater am meisten genähert haben, ihre Frömmigkeit durch Gebet ausdrücken, die übrigen musizieren zur Ehre Gottes: nur einmal ist ihre Reihe durch einen betenden und einen, der sich nach dem Cymbelschläger umschaut, unterbrochen. In allen aber ist Leben und Bewegung; es ist ein Kranz von Lieblichkeiten, der sich um den Wolkenring legt. Die überkommene steife Zeichnung der Wolken und Gestirne ist aufgelockert. Die nudelförmigen Wasserwellen sind zum lebendigen Strom geworden. Die reichliche Bewohnerschaft des Wassers, je eine Sirene rechts und links, Ente und sechserlei

---

[1]) »Repertorium für Kunstwissenschaft«, redigiert von Janitschek und Woltmann, II (1879), S. 187 ff.

[2]) Die Änderungen im Augsburger Holzschnitt sind sehr geringfügig. Die Mondsichel hat ein Gesicht; an den beiden Sirenen sind ihre Fischschwänze sichtbar, die Fische sind etwas ausführlicher gezeichnet u. dergl. Von den Augsburger Bibeln, welche Vögelin a. a. O. S. 188 f. anführt, haben mir die von 1507 und die von 1518 vorgelegen, leider in Exemplaren, in denen der in Betracht kommende Holzschnitt, wie alle übrigen, koloriert ist.

Fische, ist auf zwei nur mit den Köpfen sichtbare Fische zusammengeschmolzen. Die Erde erscheint nicht mehr wie ein kreisförmiger Ausschnitt, sondern wie eine Insel mit bewegtem Umriss. Der unkennbare Baum ist aus der Mitte nach rechts, vor den Hirsch, gerückt und eine glaubhafte hohe Tanne geworden; dahinter wachsen andere Bäume: das ganze Eiland ist ein lieblicher Garten, in dem sich



Aus der Kölner Bibel, um 1480.

Tier und Mensch ergetzen. Aber die Zahl der Tiere, die sich auf dem kleinen Raum in kindlicher Umständlichkeit breit machten, ist wieder beschränkt, wie es den Wassergeschöpfen ergangen ist. Über dem Hirsch wird nur der Bär sichtbar, vorn zwei Häschen. Die Haltung des schlafenden Adam ist lässiger und freier. Wie in der Vorlage, stützt er den Kopf auf die linke Hand und hat den rechten

Arm hinter dem Körper der Eva; aber er schiebt nicht mehr die rechte Hand gewaltsam vor, um seine Scham zu decken. Das rechte Bein ist über das linke herübergelegt, der Körper mehr nach vorn, der Erde zu, geneigt. Die betende Gebärde der Eva ist beibehalten; ihr Haar noch reich genug, aber nicht mehr als ob es endlos wäre. Gottvater kauert nicht am Boden; es sieht aus als ob er herbeigeeilt sei und sich nicht viele Zeit zu seinem Werke nehme — und ein echtes Zeugnis der künstlerischen Stimmung der Zeit ist der kleine Engel[1]) der den wallenden Mantel Gottvaters hülfreich gefasst hält und neugierig herüberlugt, um zu sehen, welches neue und sonderbare Wunder der gewaltige Gott schon wieder vollbringe. Im Mittelbild und ebenso oben ist die altertümliche Erscheinung Gottes durch völligere und wirkliche Formen, die steife Haltung durch sprechende Gebärde, der überkommene feste Kreuzheiligenschein durch königlichen und priesterlichen Schmuck ersetzt. Die kindliche Symbolik, welche den Odem Gottes wie einen Strom aus seinem Munde fallen lässt, ist verlassen. Statt dessen strahlt helles Licht von seinem Antlitz aus.

Holbein hat dieselbe Scene noch einmal gezeichnet für den bekannten Holzschnitt, der zu Anfang des Totentanzes steht und in den Bibeln von Lyon seit 1538 wiederkehrt.[2]) Hier ist zwar die Anordnung in der Rose aufgegeben, aber doch möglichst viel aus der cyklischen Darstellung herübergenommen. Es ist nicht mehr ein in sich abgeschlossenes Schöpfungsbild, sondern eine dramatisch bewegte Einzelscene, die sich als ein Stück der Schöpfungsgeschichte zu erkennen giebt.





Aus Holbeins Totentanz.

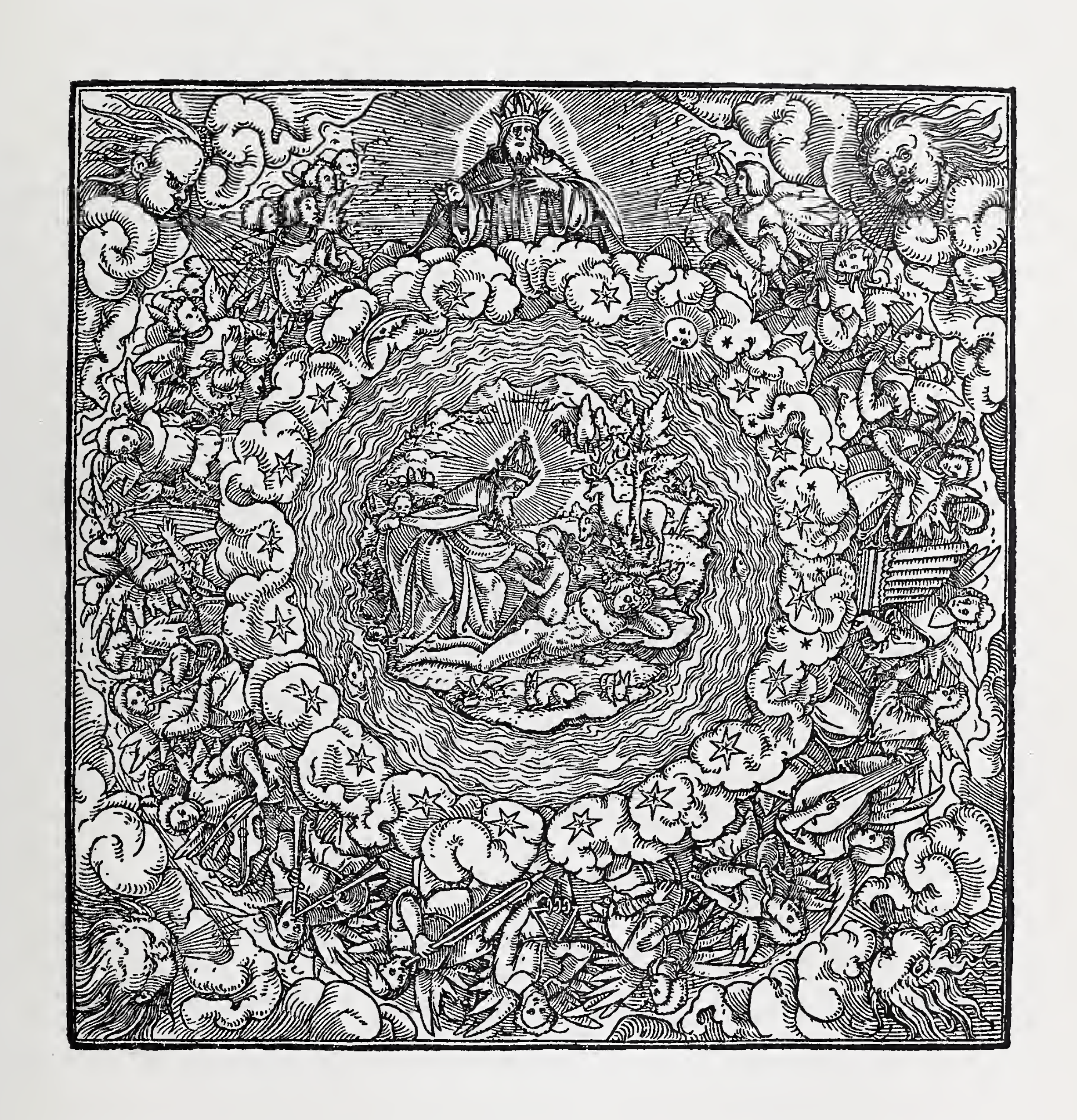
Vorn sieht man das Wasser mit seinen Bewohnern, dann die Erde, überreich mit Tieren ausgestattet; Gottvater hebt die froh betende Eva mit liebender Eile aus Adams Seite. Rechts und links wachsen Bäume in die Lüfte, in welche die vier Windköpfe, zwischen geballten Wolken, Sonne, Mond und Sternen, mächtig hereinblasen. Der schmale Bildraum reicht kaum aus für den unruhigen Sturm der Elemente, für die sich zusammendrängenden Tiere, die dicht an die überaus heitere und anmutige Mittelgruppe heranrücken.

Das Petri'sche alte Testament ist 1523 gedruckt, Lützelburger, der auch das Totentanzblatt geschnitten hat, ist 1526 gestorben. Hat Holbein zuerst das grofse Blatt der Petri'schen Bibel oder das kleine des Totentanzes gezeichnet?

Klar ist ohne Weiteres, dass er sich in keinem Falle selbst kopiert hat, sondern jedesmal von dem Augsburger, ursprünglich Kölnischen, Holzschnitt ausging, und diesen jedesmal neu umbildete. Denn die beiden Blätter zeigen nicht nur gemeinsame, jedes von beiden zeigt auch besondere und andere Züge, die aus der Vorlage entnommen sind: das Petri'sche die Anordnung in der Rose, das Totentanzblatt die Menge der Tiere. Auf beiden

[1]) Vergl. Bode, »Handbuch der italienischen Plastik« (1891), S. 39.

[2]) Lippmann, The dance of death by Hans Holbein (London 1886), S. 1 ff.



DIE ERSCHAFFUNG DER EVA

HOLZSCHNITT VON LÜTZELBURGER NACH HANS HOLBEIN



ist die Lage des schlafenden Adam sehr verschieden, aber sie ist jedesmal die unverkennbare Umformung der Vorlage. Von dieser entfernt sich die ganze Mittelgruppe des Petri'schen Blattes weiter durch die Beschränkung der Anzahl der Tiere, und durch die Zufügung des dienstbereiten, zuschauenden Engels. In der Gesamterscheinung ist es nicht nur reicher, sondern ruhiger und abgeklärter als das Totentanzblatt. Aber hier reifst die Bewegung der Mittelgruppe zu noch gröfserer Bewunderung hin, und gewiss ist es dieser Vorzug, dem das Blatt seine aufserordentliche Beliebtheit verdankt.

Nach meinem Gefühl ist die Zeichnung in der Rosenform die ältere, die für das Totentanzblatt die jüngere. Aber innere Gründe, wie sie sich dafür vorbringen liefsen, sind selten für Andere gleich überzeugend, und ein schlechthin zwingender äufserlicher Grund wird sich schwerlich auffinden lassen.

Noch ein dritter Holzschnitt, der denselben Gegenstand darstellt, wird unter den Holbeinschen Werken aufgeführt. Es ist der zu Anfang dieses Aufsatzes verwendete Initial A aus dem Alphabetum magnum cum historiis bibliacis des Amerbacher Verzeichnisses.[1]) Die Darstellung ist dem Mittelbilde des Petri'schen Blattes nahe verwandt. Aber sie beruht nicht etwa auf einer Durchzeichnung oder einer genauen Nachzeichnung dieses Mittelbildes. Denn die Gestalten und Bewegungen sind verändert; auch die Gröfse ist verschieden. Während man früher an der Urheberschaft Holbeins irre geworden war, scheint man jetzt darüber einverstanden. Auch Friedrich Lippmann zweifelt nicht an dem Zusammenhang mit Holbein und erklärt, dass was auffallen müsse, nur von dem mangelhaften Schnitt herrühre. Nach seinem Urteil hat entweder Holbein überhaupt nicht selbst auf die Holzstöcke dieses Alphabets gezeichnet und es sind seine Zeichnungen von anderer Hand auf die Holzstöcke übertragen, oder, wenn er selbst auf sie zeichnete, hat er dies nicht ausführlich, sondern vielfach nur andeutend gethan.

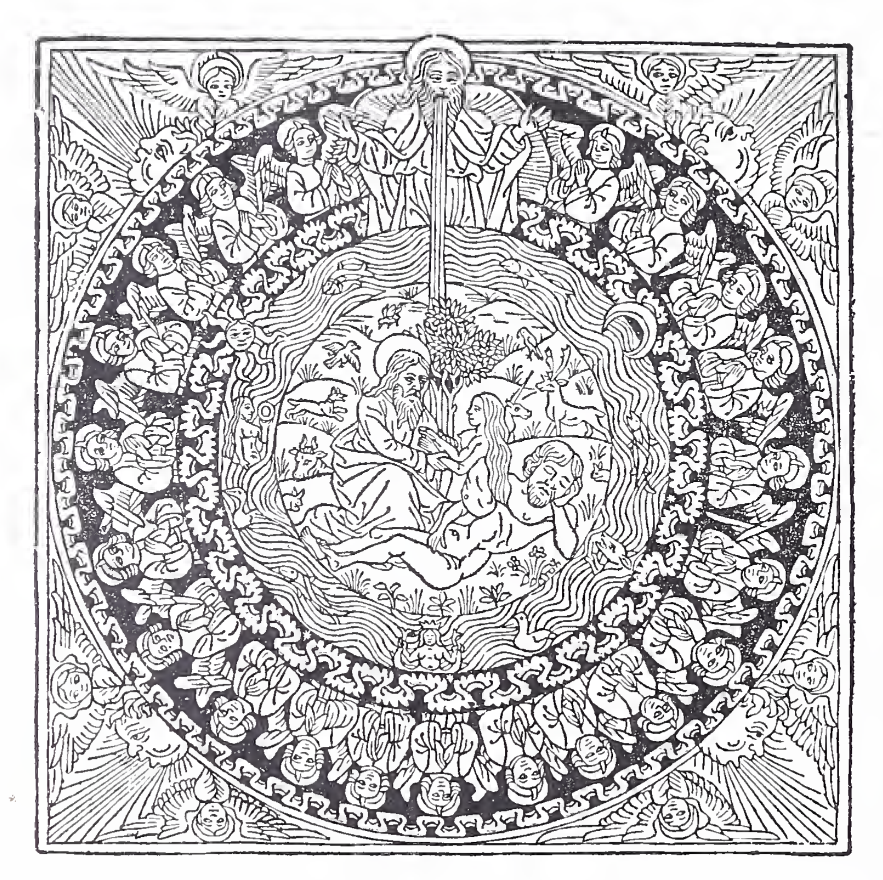
Die in der Rose angeordnete Darstellung des Kölner Holzschnittes, von dem Holbein ausging, hat auch andere Umbildungen erfahren, unter denen einige von grofsem Reiz sind. Freilich die einander nicht gleichen aber sehr ähnlichen Holzschnitte in der in Mainz 1492 erschienenen Cronecken der Sassen und in der Cronica van der hilliger Stat van Coellen aus dem Jahr 1499 können das Auge nicht lange fesseln. Es sind, wenigstens im Holzschnitt roh aussehende, verkürzte Nachahmungen, bei welchen die nach aufsen blasenden Windköpfe bewahrt, aber der Streif mit den Engeln und Gottvater weggelassen, bei den Wolken und Wasserstreifen, auch im Mittelbild allerlei geändert und zugesetzt ist. Viel wertvoller sind die Umbildungen in dem Supplementum chronicarum, das in Venedig 1490 erschienen ist, und in der Lübecker Bibel von 1494.

Der italienische Zeichner war, wie die auf zwei Drittel verkleinerte Nachbildung, die ich vorlege, lehrt, vor Allem darauf bedacht, dem ganzen Bilde mehr Klarheit und Übersichtlichkeit zu verleihen. Schon der schwarze Grund in den Streifen der Engel und der Wolken hilft dazu. Aber auch in der Zeichnung sind die Engel, deren Flügel kürzer geworden, deutlicher von einander geschieden. Das Mittelbild ist einfacher gezeichnet und hebt sich daher bestimmter von dem umgebenden Wasserstreifen ab.[2]) Ferner waren dem italienischen Geschmack die

[1]) Woltmann, 251 A.

[2]) Über diese für Venedig charakteristische Art: Lippmann, Italian Wood-engraving in the fifteenth century (London 1888), S. 56f.

leeren Ecken, in denen die Windköpfe standen, unerträglich. Der Zeichner hat sie nicht etwa, wie Holbein, nach innen gedreht und die ganze Anordnung umgeschaffen, sondern er hat einfach die leeren Ecken mit je zwei Cherubim ornamental ausgefüllt. Im übrigen ist wenig verändert und nur mit leiser Hand vorsichtig gebessert. Fast am auffälligsten ist, dass die zweite Sirene unten in die Mitte in Vorderansicht gebracht ist — auch das wird durch den unwillkürlichen Wunsch, übersichtlicher anzuordnen, veranlasst sein.

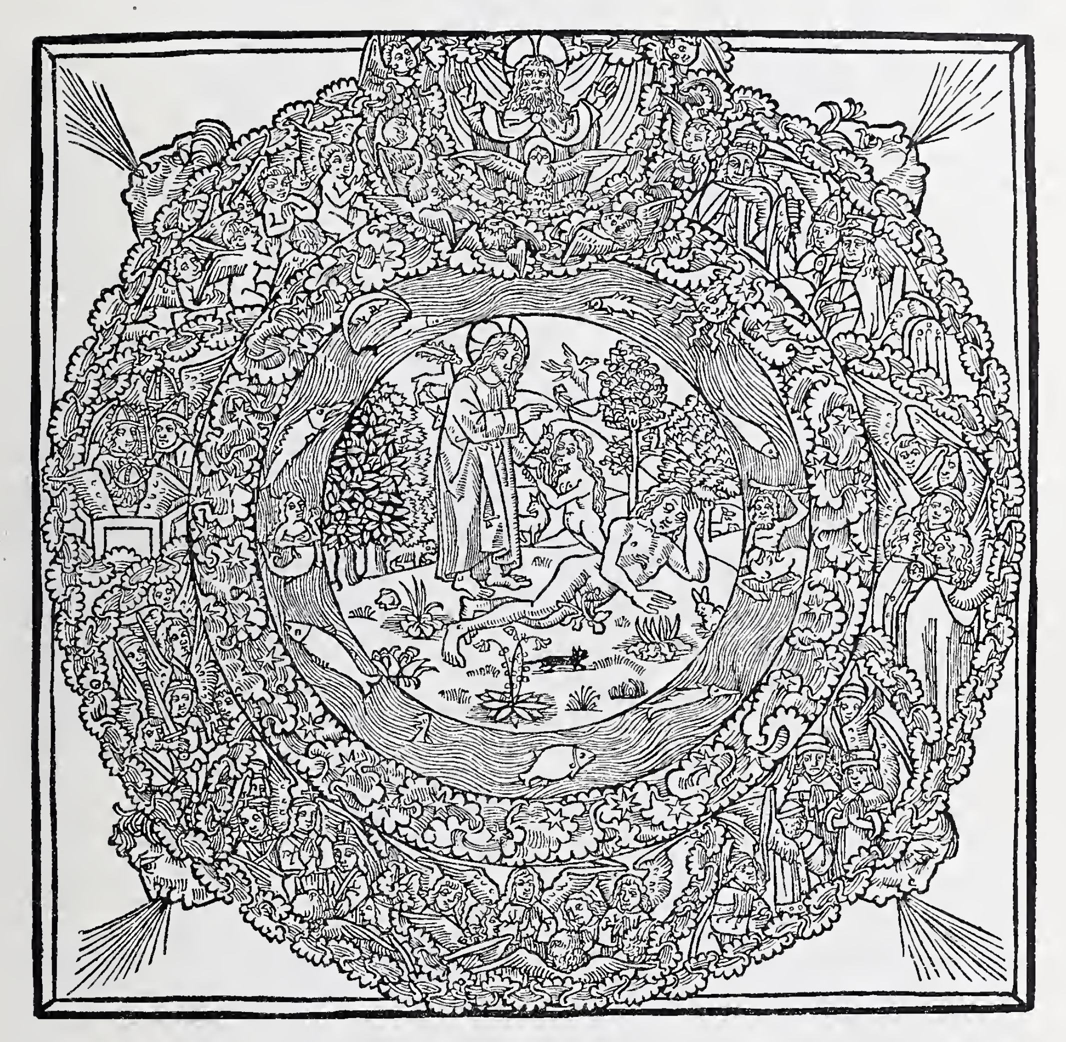


Aus dem Supplementum chronicarum. Venedig 1490.

Der Zeichner des Lübecker Holzschnittes, dessen Nachbildung zwei Drittel der Originalgröfse beträgt, hat an den leeren Ecken, in denen die Windköpfe stehen, keinen Anstofs genommen. Aber er hat die Mitte des äufseren Streifens oben und unten verstärkt, oben, indem er die Engel rechts und links von Gottvater höher, über den Wolkenrand hinauf, gerückt hat, unten durch die veränderte Gruppierung der Engel. Während der italienische Zeichner und auch Holbein die Richtung der mit den Füfsen nach innen stehenden Engel beibehielt, hat der Zeichner des Lübecker Holzschnittes alle Engel mit den Füfsen nach unten gerichtet und man hat den Eindruck, als ob es eine endlose Zahl sei, die sich in dieser Himmelssphäre zusammendränge. Zwischen den mittelalterlich priesterhaft gekleideten kleinen

himmlischen Heerscharen erscheinen links oben einige wenige, die im Sinne der frisch wiedergewonnenen Antike nackt sind; auch sie fromm betend wie die anderen. Aus Gottvaters Lippen fällt nicht mehr der Strom des Odems herab. Statt dessen

Genesis



Aus der Lübecker Bibel, 1494.

ist die Taube zugefügt, die ebenso wie das ausgespannte Tuch zur Verstärkung der Wirkung dient. Aber wie viel mächtiger haben der italienische Zeichner und Holbein die Gestalt Gottes hervorzuheben gewusst! Im Wasserstreif ist der Sirene zur Linken rechts ein Kentaur als Gegenstück gegenübergestellt. Die Mondsichel hat ihr Gesicht. Die gröfsten Änderungen sind wie im Engelstreif, so im Mittelbild

vorgenommen, das der Kölner Vorlage sehr selbständig gegenübersteht. Die Lage des Adam stimmt viel mehr mit dem Holzschnitt der um 1470 gedruckten Augsburger Bibel überein.[1]) Aber wenn wir auch davon absehen, dass Gottvater dort nicht steht, sondern vorgebeugt ist — was eine andere Erklärung finden könnte —, nicht nur wird dort der Körper der Eva weniger weit sichtbar, sondern die ganze Landschaft mit dem Weg vorn, der Stadt im Hintergrund, überhaupt der ganze Eindruck ist völlig verschieden. Demnach kann auch der Augsburger Holzschnitt, wenigstens nicht unmittelbar, das Vorbild gewesen sein. In dem schönen Pariser Druck »La mer des hystoires«[2]) finden sich die sechs Schöpfungswerke: bei den fünf ersten erscheint Gottvater stehend, nur beim letzten, der Erschaffung der Eva, vorgebeugt. Ich würde vermuten, dass der Lübecker Zeichner die Schaffung der Eva aus der »Mer des hystoires« als Vorlage gekannt und mit dem stehenden Gottvater der vorhergehenden Tagewerke verbunden habe, wenn nicht der linke Arm des Adam auf dem Boden aufliegend, der Kopf auf dem Oberarm aufruhend wäre. Eva ist ungefähr gleich weit sichtbar; die Landschaft mit den Tieren ist nicht gleich; aber wenn man die anderen Schöpfungsbilder hinzunimmt, ergiebt sich auch hier allerlei Verwandtschaft.

Von der »Mer des hystoires« ist die Lübecker Bibel nur durch sechs Jahre getrennt. Aber die Putten, welche den Kreis der anderen Engel unterbrechen, sind den Putten in dem unteren Zierleisten auf dem ersten Textblatt der »Mer des hystoires« so überaus ähnlich, die Verwandtschaft in der Art wie die Landschaft, wie Mensch und Tier, Vögel und Pflanzen gezeichnet sind, ist so auffällig, dass die etwa gleiche Entstehungszeit zur Erklärung allein nicht ausreicht, sondern noch irgend ein anderer näherer Zusammenhang stattgehabt haben muss, den ich meinerseits freilich nicht aufzuhellen weifs. Aber dieser nähere Zusammenhang ist ohne Weiteres einleuchtend nur für das Schöpfungsbild in der Anordnung in der Rose, das uns hier beschäftigt. Die übrigen wundervollen Holzschnitte der Lübecker Bibel stehen weit höher.

Was Holbein in dem Totentanzblatt unternommen hat, indem er die Anordnung in der Rose aufgab, aber dabei die Elemente der cyklischen Darstellung bewahrte, dasselbe hat ein anderer Künstler versucht, der Zeichner des Holzschnittes mit der Erschaffung der Eva in der Halberstädter Bibel vom Jahre 1520.[3]) Die Nachbildung ist auf die Hälfte der Originalgröfse verkleinert.

Auch hier hatte die Vorlage offenbar die Anordnung in der Rose. Die Rundform des mittleren Kreises ist noch in der Gestaltung der Erde und des Wassers fühlbar. Der Kreis der Wolken mit Sonne, Mond und Sternen, ist in die Höhe geschoben, aber seine Reste sind auch unten noch in den Ecken erkennbar. Von den Streifen mit den Engeln rühren die Cherubköpfe zwischen den Wolken her. Während Holbein die zweite Darstellung Gottes wegliefs, ist hier der oben sichtbare Gottvater aus der Vorlage in der Rosenform beibehalten und unter ihm ist die Taube angebracht. Die Halberstädter Bibel ist die letzte, welche die alten Kölner Holzstöcke benutzt hat;[4]) nur die drei ersten Holzschnitte, der des hl. Hieronymus, der hier verkleinert wiederholte mit der Erschaffung der Eva, und der mit Sündenfall und Austreibung aus dem Paradies, sind von demselben Zeichner neu

---

[1]) Muther, Die deutsche Bücher-Illustration (1884) II, Taf. 3, I, No. 7.

[2]) Ich kenne das Exemplar auf dem Königlichen Kupferstichkabinet.

[3]) Muther a. a. O. No. 1686

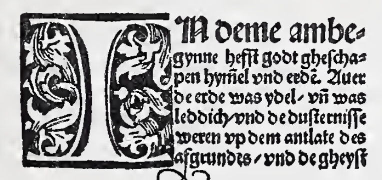
[4]) Muther a. a. O.

gezeichnet. Sündenfall und Austreibung aus dem Paradies sind freie und sehr ausdrucksvolle Umbildungen der Kölner Vorlage. Dasselbe setzt man also natürlicherweise von der Erschaffung der Eva voraus, und in der That finden sich in dem

Dat boeck der Scheppynghe



¶ Hyr heuet an Genesis: dat ys dat boek der telinge. dat erste boek Moysi. Dat erste capittel secht van der scheppynge der werlt/vñ aller creaturē. Vnd der werke der ses daghe.



In deme ambegynne hefft godt gheschapen hymel vnd erdē. Auer de erde was ydel/ vñ was leddich/vnd de dusternisse weren vp dem antlate des afgrundes/ vnd de gheyst des heren wart gevöret bouen den waterē. Vnde godt sede. Dar schal werden eyn lycht vnde dar wart eyn licht vnde godt sach dat dat licht gud was/vnd schedede dath licht van der düsternysse/vnde nōmede dat licht den dach/vnde de düsternisse de nacht. Vnd so wart van dem auende vnd van dem morghene eyn dach. Ock sede god dar schal werden eyn fyrmamente yn dem myddele der watere vnde schal delen de watere van den wateren. Vnde god makede dat fyrmamente/vnd delede de watere de dar weren bouen deme fyrmamente van den wateren de dar weren vnder dem fyrmamēte/vnd dat gheschach alßo Vnd god nōmede dat fyrmamēte den hymmel. vnd van dem auende/ vnde van dem morghen wart de ander dach. Ock sede god de watere de

a

Aus der Halberstädter Bibel von 1520.

Kölner Holzschnitt alle wesentlichen Elemente, auch für die Mittelgruppe. Die lebendigere und freiere Bewegung des Adam kann man sich sehr wohl aus der Vorlage entstanden, die Gestalten Eva's und Gottvaters trotz ihrer stärkeren Veränderung daher angeregt denken. Der Hirsch ist an seiner Stelle geblieben, aber

er hat einen Genossen erhalten und die beiden Tiere sind ins Baumdickicht gestellt; das Häschen ist nach vorn gedreht, der springende Hund in den Vordergrund gerückt; die Zahl der Tiere ist beschränkt, die fabelhaften Sirenen sind weggelassen; die Landschaft ist weiter und freier geworden, auf dem Berg erhebt sich ein Städtchen. Es sind alles Änderungen und Erfindungen, die man einem so tüchtigen und selbständigen Künstler, wie es der Zeichner offenbar war, gerne zutrauen wird. Aber hat ihm wirklich nur der Kölner Holzschnitt vorgelegen? Ich glaube, ja. Freilich die Taube unterhalb Gottvaters legt den Gedanken nahe, dass er das Lübecker Blatt gekannt; auch die Cherubim möchte man sich lieber aus den nackten Engelknäbchen des Lübecker Blattes, als aus den geistlich gekleideten des Kölner entstanden denken. Aber die Gestalt Gottvaters mit der Taube unterhalb, auch die Cherubim zwischen den Wolken, fügen sich so vortrefflich in den Kreis der Cranachschen Kunst, dem der Künstler unverkennbar angehört, dass hierfür eine besondere Nebenvorlage aufser der Kölner Hauptvorlage anzunehmen, nicht nötig ist. Auffälliger ist die Übereinstimmung mancher Züge mit Holbeins Petri'schem Blatt, vor Allem die Wendung der vier Windhäupter nach innen und die ähnliche Oberansicht der beiden unteren. Dazu kommt noch der Baum vor dem Hirsch und die Vorderansicht des Häschens. Das letztere hat nicht viel zu bedeuten, eher der Baum vor dem Hirsch. Aber gerade dieses Baumdickicht mit den beiden Hirschen, bis in die Bewegung des linken Vorderfufses des vornstehenden hinein, ist so echt Cranachisch, wie die ganze Landschaft mit dem Busch in der Mitte und dem Städtchen auf dem Berg. War es nicht natürlich, den störenden Baum aus der Mitte wegzurücken, auf die Seite des Hirsches? so natürlich, dass zwei Künstler selbständig darauf geraten konnten, — und wie verschieden haben sie diese Änderung durchgeführt. So bleibt nur die Wendung der Windhäupter nach innen. Wenn in der That nicht zwei Künstler selbständig darauf geraten konnten, sondern nur einer, so wäre nur zweierlei möglich. Entweder müsste Holbein den Halberstädter Holzschnitt oder dessen Zeichnung gekannt haben, ehe er das Petri'sche Blatt zeichnete. Das ist an sich nicht glaublich — umsoweniger, da er doch die alte schöne Form der Anordnung in der Rose aus seiner Köln-Augsburger Vorlage beibehielt, während das Halberstädter Blatt diese alte Form bereits aufgelöst hat. Oder es müsste der Zeichner des Halberstädter Blattes Holbeins Zeichnung irgendwie gesehen haben und diese müsste vor 1520 entstanden sein. Denn der Halberstädter Holzschnitt ist aus diesem Jahr, während die Petri'sche Bibel erst 1523 gedruckt ist. Das ist nicht wahrscheinlich und wir werden dem Zeichner des Halberstädter Blattes zutrauen müssen, dass er, wie Holbein, nur weniger meisterhaft wie dieser, die Windhäupter selbständig und früher als Holbein nach innen gedreht hat. Darin liegt doch auch nichts Unglaubliches. Die in die leeren Ecken des das Rund umgebenden Vierecks gerichteten Windköpfe, waren schon dem Zeichner des Holzschnittes im Supplementum chronicarum unerträglich. Er hat sich äufserlich durch die Ausfüllung der Ecken geholfen. Der Zeichner des Lübecker Holzschnittes hat sich diese leeren Ecken und die nach aufsen gerichteten Windköpfe noch gefallen lassen. Aber sobald das Rund der Rosenanordnung in ein Viereck hineingesetzt wurde, wie bei dem Petri'schen Blatt, oder in ein Viereck aufgelöst wurde, wie bei dem Halberstädter, war die Umdrehung der Windköpfe an und für sich gegeben. Wenn man das Kölner, das Petri'sche und das Halberstädter Blatt gemäfs der stufenweise sich darbietenden Entwickelung der Anordnung nebeneinander legt, so wird man gewiss

an das Kölner Blatt zunächst das Petri'sche, an dieses das Halberstädter anschliefsen. Aber der zeitlichen Abfolge entspricht nicht immer im Einzelnen genau die Abfolge der inneren Entwickelung. Wie der Zeichner des Halberstädter Holzschnittes Holbeins Petri'sches Blatt nicht kannte, so hat er auch das Totentanzblatt nicht gekannt; von allem anderen abgesehen schon deshalb nicht, weil er sonst nicht zwei der vier Windköpfe in den unteren Ecken belassen haben würde, statt sie mit Holbein alle vier oben in die Wolken zu rücken. Seine Zeichnung ist nicht ein Nachklang zu dem Totentanzblatt, sondern eine Vorstufe dazu — eine Vorstufe, deren Holbein freilich nicht bedurfte und die er vermutlich nie gesehen hat. Ich kann nicht angeben, wer der Cranach sehr nahestehende Künstler war, der die Erschaffung der Eva, den Hieronymus und das Doppelbild mit Sündenfall und Austreibung aus dem Paradies für die Holzschnitte der Halberstädter Bibel zeichnete. Der Formenschneider bezeichnet sich auf diesen und auf der Titelbordüre mit den verschlungenen, auf der Schlussvignette des Bandes mit den gelösten Buchstaben C. G. Sie sind meines Wissens bisher noch nicht gedeutet worden.

Wie sich aus den vorstehenden Erörterungen ergiebt, können alle besprochenen Umbildungen des alten Köln-Augsburgischen Holzschnittes mit der Erschaffung der Eva nur diese ihre eine Vorlage haben und sie sind alle von einander unabhängig. Diese eine Vorlage wird immer von Neuem umgebildet, im Supplementum chronicarum, in der Lübecker Bibel, in der Halberstädter Bibel, in den beiden Holbeinschen Blättern. Von diesen ist das Petri'sche Blatt vermutlich frisch für die Petri'sche Bibel, also 1523, gezeichnet, das Totentanzblatt innerhalb der drei folgenden Jahre. Bei aller herben Schönheit des Lübecker Blattes, bei aller ausdrucksvollen Lebhaftigkeit der Cranach nahe stehenden Zeichnung, macht jeder Vergleich mit den Holbeinschen Blättern die grenzenlose Überlegenheit des oberdeutschen Meisters immer von Neuem anschaulich.

BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES ÄLTESTEN ITALIENISCHEN HOLZSCHNITTES

VON PAUL KRISTELLER

Während die deutsche Holzschneidekunst uns eine Reihe sicher datierbarer Denkmäler aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts hinterlassen hat, die der historischen Forschung als feste Stützpunkte dienen können, konnte die Darstellung der Entwickelung der Xylographie in Italien bisher immer erst mit den Holzschnitten der 1467 gedruckten Meditationes des Turrecremata als ältest datierbarem Erzeugnis dieser Kunst in Italien anheben. Zwar besitzen wir von der handwerksmäfsigen und verbreiteten Ausübung der Holzschneidekunst in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts in Italien ein sicheres Zeugnis in dem bekannten Beschlusse des venezianischen Senates vom Jahre 1441,[1]) aber keiner der wenigen erhaltenen italienischen Einblattdrucke des XV Jahrhunderts konnte bisher mit Sicherheit oder auch nur mit Wahrscheinlichkeit dieser Epoche zugewiesen werden. Der Charakter und die Bestimmung dieser Blätter, Heiligenbilder, Spielkarten u. dgl., macht ihr Verschwinden und ihre Vernichtung leicht erklärlich; nur ein glücklicher Zufall konnte einige Reste bis auf unsere Tage in der Verborgenheit aufbewahren.

Eine Entdeckung, die vor einigen Jahren die Verwaltung des italienischen Staatsarchivs in Rom machte, hat uns nun in den Besitz einiger sicher dieser Epoche angehörigen Denkmäler der italienischen Holzschneidekunst gesetzt.

In den Deckeln zweier Registereinbände aus der Marca, von den Jahren 1466 und 1469, fand man eine Reihe von Holzschnitten und Fragmenten von Holzschnitten, welche aufeinandergeklebt die Pappdecke unter dem Leder des Einbandes bildeten.

Da die Einbanddecken sicher sogleich nach Abschluss der Registerbände angefertigt worden sind, wie sich aus der charakteristischen Form derselben, aus der Art der Lederpressung der Decke und besonders aus dem praktischen Zwecke der Register, sogleich nach ihrem Abschluss zum Nachschlagen der Beläge stets bereit zu stehen, ergiebt, so ist damit ein sicherer Zeitpunkt festgestellt, vor welchem diese Holzschnitte entstanden sein müssen.

Wenn auch der Kunstwert der Darstellungen ihrem Charakter als Spielkarten für den Gebrauch des Volkes gemäfs, beziehendlich wegen ihrer fragmentarischen Erhaltung kein sehr bedeutender genannt werden kann, so glaube ich doch, durch Abbildungen und Beschreibungen von diesem Funde, der für unsere Kenntnis der Geschichte der italienischen Holzschneidekunst, wie für die vielfach und ausgiebig behandelte Geschichte der Spielkarten als solcher von gröfster Wichtigkeit ist, hier Kenntnis geben zu sollen.[2])

[1]) Dies Dokument ist in fast allen Abhandlungen über den italienischen Holzschnitt wiedergegeben und besprochen.

[2]) Die Veröffentlichung der Holzschnitte erfolgt mit gütigst erteilter Erlaubnis der Direktion des K. Staats-Archivs in Rom.



ITALIENISCHER HOLZSCHNITT DES XV JAHRHUNDERTS

SATIRISCHE DARSTELLUNG

ORIGINAL IM K. STAATSARCHIV ZU ROM

13



BESCHREIBUNG DER HOLZSCHNITTE

I. Fragment eines Blattes (in den gröfsten Ausdehnungen 225 mm hoch, 240 mm breit), auf welchem vier runde Holzschnitte abgedruckt sind. Nur das eine Rund links unten ist vollständig erhalten (Durchmesser 157 mm). In demselben ist ein Esel aufrecht auf einem Stuhle sitzend und die Laute schlagend dargestellt; am Boden einige Pflanzen, rechts ein Baum. Von der Umschrift in gotischen Buchstaben ist nur ein Teil deutlich lesbar:

»lafeno fona eliuto e deveria portare el basto«
»ma non ve . . . . . chel mundo eg [norante?]«

Der erste Teil ist leicht verständlich: Der Esel schlägt die Laute und sollte doch den Packsattel tragen; im zweiten Teile ist es bisher noch nicht gelungen, das Wort zwischen »ve« und »chel« zu entziffern; der Sinn ist wahrscheinlich: »aber es giebt eben nichts schlechteres, verkehrteres als die thörichte Welt«. Das Ganze ist also eine Satire in der Art der in jener Zeit aufserordentlich häufigen und beliebten. Oberhalb dieses Rundes: Teil eines zweiten Rundes, ohne Einfassungslinie (ca. 125 mm Durchmesser), auf dem ein stehender, mit kurzem Gewande bekleideter Jüngling dargestellt ist, der die Unterarme nach beiden Seiten ausstreckt, während die Oberarme am Körper anliegen. Rechts von ihm liegt ein Hund auf dem mit vielen Pflanzen bewachsenen Boden. Weiter nach rechts der Rest des nach links gewandten Brustbildes einer Frau, die eine Blume in der Hand hält. Darunter ein liegender Hirsch nach rechts hin. Auch diese beiden Darstellungen bildeten augenscheinlich Runde.

Das Papier ist ziemlich dick und unrein, die horizontalen Streifen stehen sehr eng, die vertikalen sind 34 — 35 mm von einander entfernt.

Die Druckfarbe ist nicht rein schwarz, sondern ins graubläuliche spielend. Der Druck ist ziemlich unrein und ungleichmäfsig.

Nur der Baum in der Darstellung mit dem Esel und das Gewand des Jünglings sind mit grünlich-blauer Farbe bedeckt. S. Abbildung Taf. I.

II. DIE SPIELKARTEN

1. Ass der Danari (ca. 140 : 71). In der Mitte eine grofse Rosette mit Bandornament, oben und unten Pflanzenornamente. — Diese Karte besteht aus zwei Stücken, die nach der Auffindung zusammengeklebt worden sind.
2. Zwei der Danari (141 : 72). — Rest von Wasserzeichen: Kreis mit Kreuz darüber.
3. Zwei der Danari (138 : 71 ca.), eine Ecke defekt.
4. Fragment einer Zwei der Danari.
5. Hälfte einer Drei der Danari.
6. Hälfte einer Drei der Danari.
7. Fragment einer Vier der Danari. — Rest eines Bandes mit Inschrift.
8. Fünf der Danari (135 : 69). — Aus zwei Stücken zusammengesetzt (wie No. 1); eine Ecke defekt.
9. Sechs der Danari (143 : 70 ca.).
10. Sechs der Danari (138 : 70 ca.). Genau mit No. 9 übereinstimmend, von demselben Stocke abgedruckt.
11. Sieben der Danari (138 : 72 ca.).

12. Acht der Danari (139 : 70 ca.). — Aus zwei Stücken zusammengesetzt (wie No. 1 und 8).
13. Fragment einer Acht der Danari; sehr defekt im Drucke; auf der Rückseite Reste von anderen Karten.
14. Neun der Danari (137 : 73). — Aus zwei Stücken zusammengesetzt.
15. Ass der Bastoni (138 : 73). Aus zwei Stücken zusammengesetzt. Band mit Inschrift, die zu entziffern aber bisher noch nicht gelungen ist. Vgl. Abbildung Taf. II, 2.
16. Zwei der Bastoni (140 : 73). Band mit Inschrift. Vgl. Abbildung Taf. II, 1.
17. Drei der Bastoni (143 : 70). — Ein Bastone senkrecht, die beiden anderen schräg gekreuzt, links und rechts in den Winkeln der Bastoni Blumenornamente. — Reste der aufgeklebt gewesenen Karten.
18. Cavallo der Bastoni (126:72 ca.). Oben defekt. Ein Reiter nach rechts reitend, von hinten gesehen, sich nach links umwendend; er hält in der Linken einen Schild mit Kreuz, in der Rechten eine Keule. Fufsboden: Täfelung. Abbildung Taf. II, 3.
19. Ein anderer Cavallo (124 : 69 ca.). Oben defekt. Reiter nach links auf sich bäumendem Pferde, sein linkes Bein mit der Hand hochhebend. Fufsboden: Täfelung.
20. Unterer Teil eines dritten Cavallo (92 :72 ca.). Reiter nach rechts hin reitend.
21. Linke Hälfte eines vierten Cavallo (135:53 ca.). Reiter nach links hin reitend.
22. Unterer Teil einer weiblichen Gestalt, nach rechts gewandt (78 : 62 ca.).

Auf keiner der Karten ist eine Spur von Farbe zu erkennen.

Das Papier bietet keine besonderen Kennzeichen; die Horizontalstreifen stehen sehr eng, die Vertikalstreifen haben eine Entfernung von einander von 33—38 mm.

Einige, durch den Leim nicht alterierte Stellen der Rückseiten der Karten lassen erkennen, dass diese Holzschnitte mit dem Reiber, nicht mit der Presse gedruckt sind. Das Aussehen des Druckes selbst bestätigt vollkommen diese Beobachtung.

Leider ist es bis jetzt noch nicht gelungen, die Inschriften, die sich auf dreien der Karten finden, und die vielleicht über Ort und Zeit der Herstellung genaueren Aufschluss geben könnten, zu entziffern.

Die technische Ausführung der Spielkarten zeigt eine grofse Derbheit der Linien, aber doch eine augenscheinlich nicht geringe Gewandtheit in der Führung des Messers. Die Technik ist die eines routinierten Handwerkers, der billige Massenware herstellt.

Die Zeichnung ist nicht ohne Geschick und Verständnis des menschlichen Körpers angefertigt. Die Bewegungen der Menschen und besonders die der Pferde, sind frei, ja fast kühn. Besonders dem Geschick, mit welchem die Figuren der Reiter in das schmale Feld in mannigfaltigen Bewegungen hineinkomponiert sind, wird man seine Anerkennung nicht versagen können. Beachtenswert ist vornehmlich der untere Teil eines Reiters (No. 20), der frei und natürlich auf dem lebhaft bewegten Pferde sitzt.

Leider sind nur wenige Formen erhalten, die ein Urteil zulassen, und augenscheinlich sind diese Formen vom Holzschneider stark vergröbert worden, aber doch giebt auch das Erhaltene noch eine unzweifelhaft gute Vorlage des Holzschnittes zu erkennen.

Wenn wir uns vor Augen halten, wie auch später die Gestalten und Formen der Spielkarten u. dgl. sich Jahrhunderte hindurch erhalten, wie auch heute noch vielfach unsere üblichen, volkstümlichen Spielkarten Formen des XVII Jahrhunderts aufweisen, so werden wir allerdings uns von vornherein enthalten, aus den Formen,







ITALIENISCHE HOLZSCHNITTE DES XV JAHRHUNDERTS

DREI SPIELKARTEN

ORIGINALE IM K. STAATSARCHIV ZU ROM

14



Kostümen und Ornamenten unserer Karten einen Schluss auf die Entstehungszeit der Holzstöcke zu ziehen.

Die bisher bekannten frühesten Karten sind entweder spätere feine Kupferstich-Arbeiten, oder gezeichnete und gemalte Luxuskarten, die noch lange Zeit von den Vornehmen den rohen gedruckten vorgezogen wurden, und die mit dem volkstümlichen Typus der Spielkarten kaum etwas gemein haben. Unsere Karten sind das erste erhaltene Beispiel der volkstümlichen italienischen Tarokkarten, die bekanntlich aus den Atouts (Trionfi) und den vier Farben: Spade, Coppe, Bastoni und Danari zusammengesetzt sind.

Obwohl wir ja wissen, dass auch aufserhalb Italiens, besonders in Deutschland, viele Karten für den italienischen Markt gearbeitet wurden, so haben wir doch keinen Grund, den italienischen Ursprung dieser Spielkarten in Zweifel zu ziehen; auch die Formen — so schwer es wäre, aus ihnen bei der fragmentarischen Erhaltung der Blätter einen zwingenden Beweis herzuleiten — scheinen mir doch entschieden italienischen Charakters. Vielleicht gelingt es noch, dem Kostüm, den Formen der Waffen oder gar den Inschriften ein sicheres Kennzeichen der näheren Heimat und der genaueren Entstehungszeit der Zeichnungen zu entnehmen. Wenn die Spielkarten italienische Arbeit sind, wie als fast sicher anzunehmen ist, so würde z. B. die Form der Schnabelschuhe, die im Norden ja noch bis an das Ende des XV Jahrhunderts üblich bleibt, in Italien aber schon im Anfange des XV Jahrhunderts verschwindet, auf eine sehr frühe Entstehung der ursprünglichen Vorlage deuten.

Die Forschungen über den Ursprung der Spielkarten haben ihre Verbreitung in Italien am Ende des XIV Jahrhunderts nachgewiesen. Die Entstehung dieses Typus der Tarokkarte um diese Zeit wird daher als wahrscheinlich anzunehmen sein. Sicher sind es ursprünglich gemalte Karten gewesen, die unseren gedruckten, die ihrerseits vielleicht noch eine Vorstufe in schablonierten Karten gehabt haben, zum Vorbilde gedient haben. Besonders die ornamentalen Formen, die mit Geschick den Raum ausnützen und ausfüllen, scheinen mir den in der Miniaturmalerei des ausgehenden XIV Jahrhunderts üblichen ganz nahe zu stehen. Sie werden gebildet aus Ranken mit vielfach ausgebogten Blättern und grofsblättrigen Blumen, Pinienzapfen ähnlichen Früchten, aus gewundenen Bändern, aus Kreuzstich- und Schachbrettmustern u. dgl.

In welchem Zeitpunkte vor 1466 die vorliegenden Holzschnittkarten selbst entstanden seien, wird vorläufig schwer sicher zu bestimmen sein. Soweit meine Kenntnis, und das mir zur Verfügung stehende Reproduktionsmaterial reicht, sind bisher keine stilistischen Analoga für unsere Holzschnittkarten zum Vorschein gekommen.

Aus dem Umstande, dass die Karten 1466 beziehungsweise 1469 zu Pappe verarbeitet worden sind, braucht keineswegs geschlossen zu werden, dass die Abdrücke schon lange vorher gemacht worden, oder dass sie etwa schon längere Zeit im Gebrauch gewesen seien. Im Gegenteil deutet der Umstand, dass die Karten nicht bemalt waren, vielleicht eher darauf hin, dass sie als verdorbene und verworfene Drucke kurz nach ihrer Entstehung als wertloses Papier zur Herstellung von Pappe verwendet wurden. Die Holzstöcke als solche dagegen können natürlich, bevor diese uns erhaltenen Abdrücke von ihnen genommen worden, schon lange Zeit im Gebrauch gewesen sein.

Die Technik deutet entschieden auf eine schon längere Ausübung der Holzschneidekunst; es lässt sich eine gewisse Routine in dem Schnitte der gleichmäfsigen runden Linien nicht verkennen. Die Derbheit der Ausführung scheint mehr in der Absicht begründet zu sein, mit möglichst wenig Aufwand von Zeit und Arbeit eine

möglichst dauerhafte, viele Abdrücke liefernde Platte herzustellen, als in der mangelnden technischen Geschicklichkeit.

Wird einerseits durch diese Erwägung die Entstehungszeit der Spielkarten von dem frühest möglichen Zeitpunkte, kurz nach Anfertigung der ältesten gemalten Karten am Ende des XIV Jahrhunderts entfernt, und nach der Mitte des XV Jahrhunderts zu herabgerückt, so muss andererseits wieder der Vergleich derselben mit dem zuerst beschriebenen, ebenfalls sicher vor 1466 entstandenen Holzschnitte zu einer Begrenzung des Zeitraumes, in den sie entstanden sein können, nach der anderen Seite hin veranlassen.

Der Unterschied zwischen der Technik der Spielkarten und der des Holzschnittes mit der satirischen Darstellung, dessen italienischer Ursprung durch die Inschrift aufser Frage gestellt wird, ist in jeder Beziehung ein aufserordentlich grofser. Nicht allein die Formenbehandlung ist eine grundverschiedene (man vergleiche z. B. das Bein des Reiters mit dem des Jünglings auf dem grofsen Blatte), nicht allein das Kostüm ist ein durchaus anderes und zwar späteres, wofür die runde Schuhform ein charakteristisches Merkmal darbietet, sondern auch ganz besonders die technische Behandlung ist eine absolut andere, derjenigen der Karten weit überlegene.

Die Linien sind ungleich feiner und unvergleichlich bewegter und lebendiger, sie suchen die Formen wirklich auch in den feineren Einzelheiten zu zeichnen, wo sich der Holzschneider der Karten mit blofsen Andeutungen begnügte. — Zwischen der Technik der Karten und derjenigen, die dieser Holzschnitt zeigt, ist es schwer, eine direkte Verbindung sich vorzustellen. Stilistisch steht der satirische Holzschnitt den Karten ebenso fern wie die ältesten römischen, mailändischen oder florentiner Bücherholzschnitte.

Es ist wohl denkbar, dass zwei derartig grundverschiedene Techniken in einem gewissen Zeitraume gleichzeitig nebeneinander ausgeübt worden sind, fraglos aber können sie unmöglich gleichzeitig entstanden sein. Wenn wir auch die Möglichkeit zugeben müssen, dass die Holzstöcke der uns hier erhaltenen Spielkarten gleichzeitig mit dem satirischen Holzschnitt angefertigt sein könnten, so dürften wir sie in diesem Falle doch nur als späte Beispiele einer sicher Jahrzehnte früher aufgekommenen Technik ansehen.

Die Übertragung des, wie wir annehmen, gemalten, am Ende des XIV Jahrhunderts entstandenen Vorbildes der Karten durch die Holzschnitttechnik, muss also sicher wenigstens ungefähr drei Jahrzehnte vor der Anfertigung jenes Holzschnittes mit der satirischen Darstellung stattgefunden haben.

Der Holzschnitt mit der Darstellung des Laute spielenden Esels zeigt nun in der Zeichnung wie in der Technik die gröfste Verwandtschaft mit den ältesten venezianischen und veroneser Bücherholzschnitten. Die von Delaborde[1]) und Duc de Rivoli[2]) bekannt gegebenen Holzschnittornamente der ältesten venezianischen Bücher um 1470, denen ich noch eine Reihe neuer hinzufügen konnte,[3]) lassen ebenso wie die Holzschnitte des Valturius von 1472 (Verona) in der Behandlung der Formen wie in der Technik des Schnittes und des Druckes die gröfste Übereinstimmung mit jenem Holzschnitt deutlich erkennen. Vor Allem ist der Schnitt der

[1]) Delaborde, Gravure avant Marcantoine.

[2]) Rivoli, Bibliographie des livres à figures vénitiens.

[3]) »La Xilografia veneziana« im zweiten Hefte dieses Jahrganges des Archivio Stor. dell' Arte.

in den verschiedenen Teilen ungleich starken, sich den Formen anschmiegenden Linien der gleiche; ganz analog z. B. die Zeichnung der Schienbeine durch zwei ziemlich gleichlaufende Linien, die Verbindung des Fufses mit dem Beine u. a. Besonders die Drucktechnik zeigt die gleichen Eigenschaften, dieselbe Unvollkommenheit und Ungleichmäfsigkeit in der Verteilung der Druckfarbe und der Druckkraft.

Wie sich schon konstatieren liefs (in dem oben angeführten Aufsatze im Arch. Stor. dell' Arte), sind die Holzschnitte der ältesten venezianischen Bücher um 1470 nach Herstellung des Typendrucks mit der Hand aufgedruckt. Dasselbe ist auch bei den Figuren des Valturius der Fall, wie die Beobachtung, dass öfters Teile der Holzschnitte auf den gedruckten Text hinaufgedruckt und dass sie in verschiedenen Exemplaren auf verschiedenen Stellen der Seite abgedruckt sind, beweist.

Der Abdruck unseres Holzschnittes ist wahrscheinlich nicht lange vor seiner Verarbeitung zu Pappe angefertigt worden. Er ist entweder ein Probedruck, oder ein verworfener, schadhaft gewordener Abdruck, der jedenfalls dem Zwecke, zu welchem er bestimmt war, nicht gedient hat. Denn fraglos sollten die Runde bemalt und ausgeschnitten werden. Der Hirsch hätte dann den Umrissen entlang ausgeschnitten werden müssen, wenn wir es eben nicht mit einem Probedruck zu thun haben. An Holzstöcke für Zeugdrucke, die hier probeweis auf Papier abgedruckt worden seien, wird man wegen der Feinheit der Linien kaum denken können. Wahrscheinlich waren die Holzschnitte dazu bestimmt, Schachteln, Futteralen oder dgl. als Schmuck zu dienen. Aus dem Ende des XV Jahrhunderts sind einige solcher mit Holzschnitten beklebten Schachteln noch erhalten. Auch viele Kupferstiche des XV Jahrhunderts, zumal die runder Form wie die sogenannten Otto-Prints, mögen, so weit sie nicht Vorlagen für Goldschmiede bilden sollten, solchen ornamentalen Zwecken gedient haben.

Alle jene Holzschnitte der ältesten in Venedig und Verona gedruckten Bücher, wie unser Holzschnitt mit dem Esel, machen durchaus nicht den Eindruck routinierter handwerksmäfsiger Arbeit, wie dies bei den Karten der Fall ist. Die Spielkarten dagegen bieten uns ein Beispiel jener handwerksmäfsigen Holzschnitttechnik, von deren Ausübung in Venedig im XV Jahrhundert wir jenes wichtige Zeugnis besitzen. Demselben Dokumente zufolge war diese im Jahre 1441 bereits in Verfall geraten, ein Verfall, der gewiss nicht allein als Folge der Einfuhr fremder Ware, die finanzielle Lage der Handwerker betraf, sondern der wahrscheinlich auch auf die künstlerische und technische Qualität der Erzeugnisse sich erstreckte. Hier, in der oben zusammengefassten Gruppe von Holzschnitten, dagegen sehen wir eine ganz neue individuelle Gattung von Werken entstehen, die mit jenen fast aufser Zusammenhang zu sein scheinen, deren Vorzüge nicht, wie die jener Handwerksarbeiten, wesentlich in der Tüchtigkeit der technischen Ausführung, sondern in der beabsichtigten künstlerischen Wirkung bestehen.

Um dieselbe Zeit, in der die Kupferstichtechnik in Italien die Aufmerksamkeit der Künstler auf sich zog und dieselben zur eigenen Ausübung anreizte, scheint auch die Holzschnitttechnik, deren handwerksmäfsige Ausübung bereits in Verfall geraten war, von künstlerisch und technisch bedeutenden Personen ausgeübt worden zu sein, und so einen neuen Aufschwung zu künstlerisch hervorragenden Leistungen genommen zu haben.

Neben technisch sich konsequent entwickelnden Gruppen von Holzschnitten begegnen wir seit den siebziger Jahren des XV Jahrhunderts in Italien einer grofsen Anzahl von technisch und künstlerisch vereinzelt dastehenden, zum Teil hervorragenden

Holzschnittwerken, deren Entstehung sich kaum anders als durch die Anteilnahme technisch individueller, nicht handwerksmäfsig geschulter Künstler erklären lässt.

Gerade diese Eigentümlichkeit der italienischen Holzschneidekunst, dass sie einen aufserordentlichen Reichtum aufweist von stilistischen, individuellen Typen, die bald durch die künstlerische Form, bald mehr durch die technische Ausführung derselben von Bedeutung sind, aber in so vielen Fällen ohne stilistische Nachfolge bleiben, macht die Erkenntnis ihrer historischen Entwickelung so schwierig; aber in ihr besteht andererseits auch wesentlich der künstlerische Wert des italienischen Holzschnittes und der Anreiz zum Studium desselben.

EIN ENTWURF MICHELANGELO'S ZUR SIXTINISCHEN DECKE

VON HEINRICH WÖLFFLIN

In einem öfter angeführten Briefe an Fattuzzi spricht Michelangelo von seinem ersten Plan zur Decke der Sixtinischen Kapelle. Es war etwas sehr Einfaches ursprünglich projektiert. Von Figuren nichts als die Bilder der zwölf Apostel an den Gewölbezwickeln — an den »Lünetten«, wie Michelangelo sich ausdrückt,[1] — das Übrige blofse ornamentale Felderfüllungen. Die Stelle lautet bei Milanesi lett. CCCLXXXIII folgendermafsen: E 'l disegno primo di detta opera furono dodici Apostoli nelle lunette, e 'l resto un certo partimento ripieno d' adornamenti *come si usa,* nach üblicher Weise. »Als ich das Werk anfing«, fährt dann Michelangelo fort, »schien es mir, dass es ein ärmliches Werk werden würde«; — der Wortlaut schliefst nicht aus, dass schon eine Zeitlang nach jenem ersten Plane gearbeitet worden war. Er besprach sich von Neuem mit dem Papste, und dieser gab ihm in Folge dessen freie Hand: er solle in Gottes Namen machen, was er wolle.

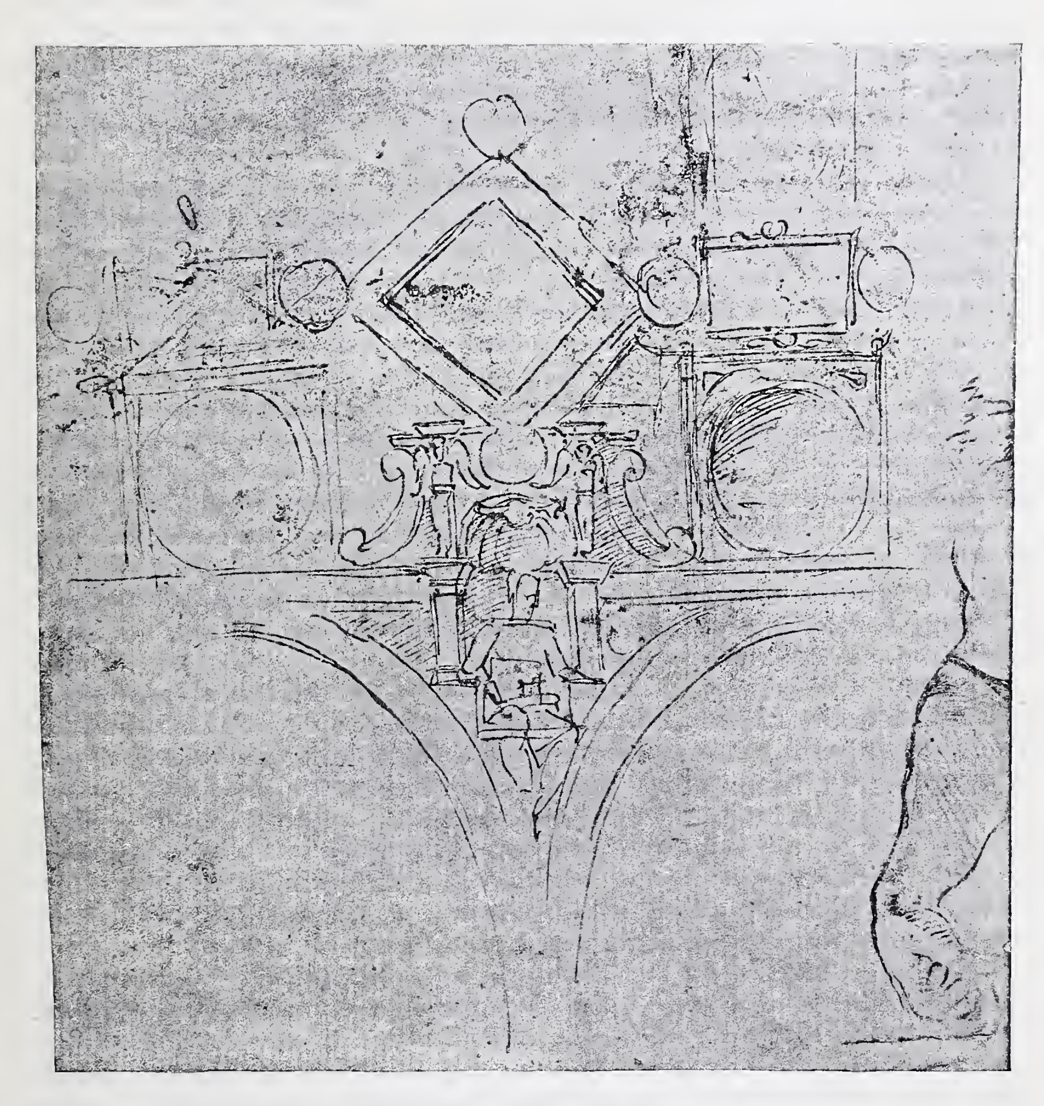
Wir reproduzieren hier eine Federzeichnung Michelangelo's aus dem Britischen Museum, die geeignet ist, die Briefstelle zu illustrieren. Wenn auch nicht bewiesen werden kann, dass das Blatt genau dem ursprünglich als definitiv angenommenen Plane entspreche, so können doch wesentliche Unterschiede nicht obgewaltet haben.

Die Zeichnung giebt gerade soviel als nötig ist, um das System zu verstehen.

Im Scheitel des Gewölbes ein übereck gestelltes Quadrat mit breitem Rahmen, die Ecken durch Medaillons (Knöpfe?) besetzt. — Aus den Gewölbezwickeln bauen sich die Apostelthrone empor, in der Weise, dass die gewölbte, muschelverzierte Nische ein Gebälk durchbricht, das über den Gewölbekappen hinlaufend die eigentliche Deckenfläche abgrenzt. Über den kurzen starken Pfeilern der Thronseiten stehen

---

[1]) Springer, Raffael und Michelangelo I², 329, übersetzt »lunette« mit Bogenfelder. Gemeint sind die Orte, wo jetzt Sibyllen und Propheten sitzen. Der uns befremdliche Ausdruck kommt als terminus technicus auch sonst vor.



Älterer Entwurf Michelangelo's für das Deckengemälde in der Capella Sistina.
Federzeichnung im British Museum.

Karyatiden, langbekleidete Flügelfiguren; und daneben, etwas zurückliegend, sind einwärts gebogene Voluten angeordnet, von der Form, die auch in der grofsen Architektur — an Kirchenfassaden — bald üblich wird. Das Ganze des Thrones reicht so hoch hinauf, dass vom Scheitelfelde jeweilen noch ein Eckmedaillon in das System einbezogen, d. h. von den Karyatiden in die Mitte genommen werden kann. — Um das übereck gestellte Mittelviereck gruppieren sich gerad orientierte Quadrate mit eingeschriebenen Kreisen. Die letzteren sollten, wie es scheint, nicht planimetrische Formen bleiben, vielmehr — nach den Schattenstrichen zu urteilen — waren einwärts gehöhlte Wölbungen projektiert. Nach der Höhe des Gewölbes zu begegnen diese Felder einem oblongen Täfelchen, das auch die Medaillons je zweier Centralquadrate zu verbinden die Aufgabe hat.

Dieses Füllungssystem, der Wechsel von Kreisen und rechtwinkligen Formen, von gerade- und übereck gestellten Quadraten, ist nun in der That nichts Neues (vergl. die Decke der camera della segnatura u. a.). Dagegen würde die räumlich-illusionär gemalte Thronarchitektur mit ihrer tiefen Rundnische und den vorspringenden Trag- und Krönungsgliedern gerade in der intimen Verbindung mit den Flächenformen doch ein ungewohntes Interesse in das Ganze gebracht haben. Die Chordecke, die Pinturicchio in Sta. Maria del popolo gemalt hat, bietet ein gutes Vergleichungsobjekt. Es sind beiderseits die gleichen Elemente, auch die heiligen Männer fehlen bei Pinturicchio nicht — sie sitzen an den Gewölbe-Enden in giebelgekrönten Nischen —, aber wie kleinlich und dürftig wirkt das Ganze! Nicht weil die Einzelheiten viel kleiner genommen sind, sondern weil das Ineinandergreifen der Glieder, die Verschränkung und mehrsinnige Beziehung der Teile unter sich fehlt. Wer sich die Mühe nimmt, Michelangelo's Skizze auszuzeichnen, wird sich verwundern, nicht nur über den Reichtum, den dieses scheinbar so einfache System in sich birgt, sondern auch über das glückliche Zusammenklingen der einzelnen Formmotive mit dem gegebenen Deckensystem. [1])

Sobald die Ausführung von Historienbildern an der Decke beschlossene Sache war, konnte man natürlich bei der alten Feldereinteilung nicht bleiben. Man musste grofse und gleichartige Flächen haben. Die drei Felder, welche die Breite der Tonne je zwischen zwei Kappenspitzen einnahmen, wurden in eines zusammengezogen. Das übereck gestellte Mittelfeld wurde gerade gerichtet, die Eckmedaillons — wenigstens auf zwei Seiten — abgestreift; wo sie blieben, empfingen sie eine beträchtlichere Gröfse. Das Ganze wird wenigen bedeutenden Linien unterworfen. Der Thron verliert seine Muschelbekrönung und die Voluten, er bekommt eine gerade Rückwand und das Hauptgesimse geht durch.

Es lag im Interesse der Figurenwirkung, ein einfaches klares System von einteilenden Linien zu Grunde zu legen. Für den Eindruck malerischen Reichtums brauchte man ja nicht mehr besorgt zu sein, wo es jetzt erlaubt war, statt der geometrischen Form die menschliche Gestalt an allen Orten und in jedem Gröfsengrade anzubringen. Was für eine Fülle von Figuren versammelt sich jetzt an den Thronen! Die Zeichnung giebt aufser den thronenden Aposteln nur die Karyatiden. Statt dieser einen Klasse von Begleitfiguren erscheinen nun vier. Wo irgend ein

[1]) Die das Gesims durchbrechenden Nischen wiederholen und überbieten das Einschneiden der Gewölbekappen; die oblongen Mitteltäfelchen stellen für das Auge eine durchgehende Markierung der Scheitellinie her; die übereck gestellten Centralfelder nehmen Bezug auf die Zwickelflächen u. s. f.

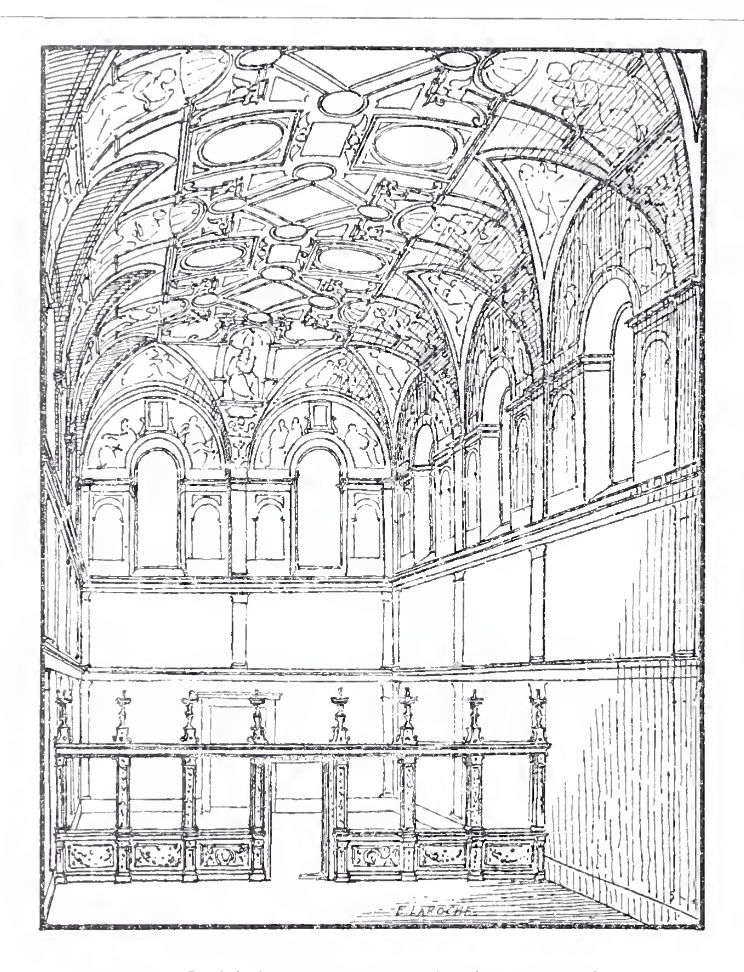
Dreiecksausschnitt übrig bleibt, wird eine Figur eingeschoben. Am Throne selbst rücken die Karyatiden herunter und nehmen — als Kinderfiguren — die halbe Höhe eines der ehemaligen Pfeiler ein, wobei die Überlegung mitspielt, die Gröfse der Hauptfigur zu heben durch kleine Teilungen der Umgebung. Da, wo früher die Karyatiden, also tektonisch-gebundene Gestalten gestanden hatten, bewegen sich nun in freiesten Wendungen die in Naturfarbe gemalten »Sklaven«. Zu dem Medaillon, das als Erbteil des früheren Planes zwischen ihnen steht, suchte man irgend eine Beziehung in der Bewegung der Männer herzustellen, was freilich in so lockermotivierter Weise geschah, dass die Bemerkung schon früher gemacht wurde, es möchten hier Motive aus zwei verschiedenen Perioden vorliegen.[1]) Wenn endlich statt der Apostel Propheten und Sibyllen die Thronplätze eingenommen haben, so mag dafür statt eines sachlichen Grundes ebenfalls eher die rein künstlerische Rücksicht entscheidend gewesen sein, in der Abwechselung von Männern und Weibern für das Auge einen reicheren Eindruck zu gewinnen. Die gleichmäfsige Folge von lauter Aposteln erschien als »cosa povera«, ganz abgesehen davon, dass die Vertreter der Weissagung durch ihre Gebärde und ihre äufsere Ausstattungsfähigkeit dem Künstler lockender erscheinen mussten.

Schliefslich sei es erlaubt, noch etwas zur Sprache zu bringen, was auf die Geschichte der Decke Bezug hat, wenn es auch nicht in Zusammenhang mit der publizierten Zeichnung steht. Die Folge der historischen Bilder zeigt eine Inkonsequenz, die auf eine nochmalige Änderung des Planes während der Arbeit schliefsen lässt.

Bekanntlich unterbricht das dritte Bild, »das Opfer Noahs«, die historische Folge der Geschichten. Es sollte erst nach der »Sündflut« kommen, während es hier derselben vorangeht. Man hat versucht, den Zusammenhang zu retten, indem man die Darstellung als »Opfer Kains und Abels« deutete, nach dem Vorgang Vasari's und Condivi's, die offenbar aus ähnlicher Verlegenheit heraus urteilten. Diese Deutung hat aber ihre Schwierigkeiten, indem das Bild schlechterdings nicht enthält, was man von jener Scene zu erwarten berechtigt ist. Nun muss aber ein zweiter Umstand mit erwogen werden. Das »Opfer Noahs« ist mit der »Sündflut« und der »Schande Noahs« in beträchtlich kleinerem Figurenmafsstab gemalt als die übrigen Bilder. Man sagt mit Recht, Michelangelo erkannte, dass auf die grofse Entfernung von unten, seine Figuren nicht die rechte Wirkung machten und er habe darum die Verhältnisse weiterhin gröfser genommen. Allein konnte das so leicht geschehen? Ich frage: ist es denkbar, dass die gleichen Geschichten, die wir jetzt sehen, in kolossalen Figuren: »der Sündenfall«, »die Erschaffung von Mann und Weib« u. s. w., ist es denkbar, dass diese Geschichten auch enthalten waren in dem mit so viel kleineren Figuren rechnenden Plan? Ich gestehe, dass ich mich davon nicht zu überzeugen im Stande bin und der Ansicht zuneige, wir hätten in den ersten drei Bildern, wo sich die räumliche Folge nicht mit der historischen deckt, das Fragment eines wesentlich anders gehaltenen Deckenprojektes, das auf kleine Figuren angelegt war und in dem Augenblick aufgegeben werden musste, als die angenommene Figurengröfse sich als unzureichend erwies.

---

[1]) Die Vermutung, die sich vollkommen bestätigt, dass die »Sklaven« wohl erst nachträglich zu den bereits vorhandenen Medaillons hinzugekommen seien, ist mir von hochgeschätzter Seite schon vor längerer Zeit privatim mitgeteilt worden.



Die Sixtinische Decke nach dem Londoner Entwurf.
(Zeichnung von E. La Roche.)

NACHSCHRIFT. Nach Abschluss des Aufsatzes wurde ich durch einen Freund, den Architekten E. La Roche von Basel, noch in den Stand gesetzt, eine Ansicht der Decke nach dem ursprünglichen Entwurf mitzuteilen, die besser als Worte geeignet ist, von Michelangelo's Absicht eine — wenigstens ungefähr zutreffende — Vorstellung zu geben. (Die Figuren unter den Gewölbekappen gehören natürlich erst dem späteren Plane an.)

DIE AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS DEM ZEITALTER FRIEDRICHS DES GROSSEN

I.

FRIEDRICH DER GROSSE ALS SAMMLER VON GEMÄLDEN UND SKULPTUREN [1]

VON PAUL SEIDEL

Die von der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft im Frühjahr d. J. veranstaltete »Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grofsen« gewährte ein vielseitiges Bild der Thätigkeit dieses Königs als Sammler von Kunstgegenständen seiner Zeit und als Beförderer der bildenden Künste; aber der Mangel an Raum und andere Schwierigkeiten ermöglichten es nur in sehr beschränktem Mafse, ein umfassendes Bild von seiner ganzen Bedeutung nach dieser Richtung hin zu geben. Auf dem Gebiet der Malerei wurde dem Kunstfreunde nur durch die Vorführung einer grofsen Anzahl von Werken Antoine Pesne's, des hervorragendsten Malers Berlins im XVIII Jahrhundert, eine Überraschung bereitet, denn es war bisher noch nicht möglich gewesen, einen Überblick über die Thätigkeit dieses Künstlers zu gewinnen.

Die Menge von Bildern Pesne's gewährte der Ausstellung einen eigenen Charakter, war aber auch für den mit dem königlichen Kunstbesitz weniger Vertrauten geeignet, eine falsche Vorstellung von dem zu erzeugen, was die königlichen Schlösser an hervorragenden Gemälden des XVIII Jahrhunderts besitzen. Die grofse Menge von Bildern Watteau's, Lancrets, Paters, Chardins, Bouchers u. a. m. in den königlichen Schlössern fehlte ganz; es waren nur Watteau und Antoine Coypel durch je ein, Lancret durch zwei Bilder vertreten.

Die Gruppe von Gemälden Watteau's und seiner Schüler war in der Ausstellung des Jahres 1883 dem Publikum fast vollständig vorgeführt und von Robert Dohme in diesem Jahrbuch (Band IV) eingehend besprochen worden, so dass dieses Mal von ihrer Ausstellung abgesehen werden konnte, obwohl der gröfste Teil dieser Bilder seitdem durch A. Hauser mit grofsem Erfolg restauriert worden ist. Zu diesen restaurierten Bildern gehört auch das »Konzert« Watteau's auf der Ausstellung, das sich nach Entfernung der Übermalungen als ein bedeutend besseres und besser erhaltenes Bild herausstellte, als man vorher erwarten konnte. Zu erwähnen ist ferner noch, dass die bisher für ein Jugendbild Watteau's gehaltene kleine Landschaft (Abbildung Jahrbuch Bd. IV) unzweifelhaft ein Bild Paters ist, das er mit vermehrter Staffage in einem Bild in Sanssouci, »Soldaten vor einem Wirtshaus«, fast genau

[1]) Die umfangreichen Sammlungen Friedrichs an Antiken jeder Art sind nicht in den Kreis dieser Besprechung gezogen worden.

wiederholt hat. Auch die Frau mit dem Säugling auf dem Karren und der Schimmel finden sich auf diesem Bilde wieder. Dagegen konnte ein bisher für Pater gehaltenes Bild im Neuen Palais, »Tanzende Gesellschaft in einer Gartenhalle«, als schönes Bild Watteau's festgestellt werden.

Erneute Nachforschungen über die Art der Erwerbung dieser Bilder durch Friedrich den Grofsen haben wenig Positives zu Tage gefördert, da die Bezeichnung der Bilder in der Korrespondenz des Königs mit seinem Gesandten Graf Rothenburg in Paris und seinen sonstigen Agenten selten so präzise ist, dass danach die Bilder heute festgestellt werden können. Wir lernen nur aus dieser Korrespondenz, dass Friedrich ganz besonders Bilder Watteau's und namentlich solche von aufsergewöhnlicher Gröfse zu erwerben trachtet. Diesem Umstande verdanken wir wahrscheinlich die Erwerbung der grofsen Bilder, wie »Einschiffung zur Liebesinsel« und das »Firmenschild des Gersaint«, während allerdings einige andere besonders grofse Bilder, angeblich von Watteau, Fälschungen sind, die vielleicht für den König extra hergestellt wurden. Welchen Wert schon damals dem Firmenschild des Gersaint, das bekanntlich schon seit dem vorigen Jahrhundert in zwei Stücke geteilt ist, beigelegt wurde, beweist der Bericht des Marquis d'Argens an den König vom 19. Oktober 1760 über die Zerstörungen der Österreicher in Charlottenburg . . »Vous savez déjà sans doute, Sire, que l'on n'a pas causé le moindre dégât à Potsdam, ni à Sanssouci. Quant à Charlottenbourg, on a pillé les tapisseries et les tableaux, mais par un cas singulier, on a laissé les *trois plus beaux* les *deux enseignes de Watteau* et le portrait de cette femme que Pesne a peint à Venise.«[1]) Von dieser Plünderung rühren aber vielleicht die Beschädigungen dieser Bilder her, die sich bei der im vorigen Jahre vollzogenen Restaurierung herausstellten. Der obere Teil der Leinewand zeigt nämlich eine ganze Reihe parallel von oben nach unten gehender Risse oder Schnitte, die durch rohe Säbelhiebe erzeugt sein könnten. Andererseits ist ja auch nicht unmöglich, dass eine schwere Verletzung des früher einheitlichen Bildes, die Zerlegung in die jetzigen beiden Bilder veranlasst hat. Aus dem Stiche von Aveline und aus einer Kopie des einheitlichen Bildes von Pater, die sich in der Sammlung Secrétan befand, geht ferner hervor, dass vom oberen Teil der Bilder ein über einen Fufs breites Stück abgeschnitten sein muss, was ebenfalls mit den erwähnten Verletzungen zusammenhängen kann.

Aus den Erwerbungen von Gemälden Watteau's durch Rothenburg ist noch hervorzuheben, dass er den für zwei Pendants geforderten Preis von 8000 livres, in Übereinstimmung mit dem König, für »exorbitant« hielt. Am 4. Mai 1744 meldet er aber den Ankauf eines der schönsten Bilder Watteau's von besonderer Gröfse, zu dem billigen Preise von 1400 livres, dessen Stich er gleichzeitig mitschickt. Die übrigen Erwähnungen von Bildern Watteau's bieten noch weniger Anhaltspunkte als die erwähnten Angaben.

Etwas glücklicher sind wir in dieser Beziehung in Bezug auf die Erwerbung einiger Bilder Lancrets durch den König. Auf der Ausstellung befanden sich zwei Hauptbilder dieses Künstlers: »das Moulinet« und »der Tanz im Gartenpavillon«, über deren Ankauf Rothenburg am 30. März 1744 berichtet, dass derselbe ihm für 3000 livres geglückt sei, während der frühere Besitzer, der Prinz Carignan, dem

[1]) Mit diesem Bilde Pesne's ist jedenfalls das Bildnis der Sängerin oder Tänzerin la Trompetina in Charlottenburg gemeint, das wenigstens der frühesten Malweise Pesne's entstammt.

Künstler selber 10 000 livres hätte dafür zahlen müssen. Auch Mariette bezeichnet diese beiden Bilder als die Hauptwerke des Künstlers, doch nennt er Julienne als ersten Besitzer: »Il y a bien vingt-quatre ans qu'il (Lancret) débuta par deux tableaux: un Bal et une Danse dans un boccage, deux tableaux qui ont été à M. de Julienne et ensuite à M. le prince de Carignan, et je me souviens qu'ayant été exposés à la place Dauphine un jour de la Feste-Dieu, ils lui attirèrent de grandes éloges. C'est aussi, selon moi ce qu'il a fait de mieux et il me semble que depuis il n'a plus fait que décliner.« Diese beiden Bilder, mit ihren entzückend durchgeführten reichen versilberten Rahmen, behaupteten den Ehrenplatz auf der Ausstellung und ihre, in Folge der geschickten Restaurierung, neu erstandene Farbenglut wusste sich sogar gegen das kalte Silber des Rahmens siegreich zu behaupten. Bei Erwähnung dieser Rahmen mag gleich hervorgehoben werden, dass Friedrich der Grofse eine besondere Vorliebe für eine reich und vielseitig ausgebildete Einfassung seiner Bilderschätze gehabt haben muss, denn die Motive sind unter steter Berücksichtigung der Darstellungen, von einem Reichtum der Erfindung, die den damaligen Berliner und Potsdamer Künstlern auf diesem Gebiete alle Ehre macht; erst später, bei den schweren Galeriebildern der italienischen und vlämischen Schule im Neuen Palais, bildet sich ein gewisses Einheitsmodell heraus, das im ganzen Neuen Palais dominiert, soweit es nicht durch neue oder aus anderen Schlössern hinzugekommene Bilder verdrängt ist.

Ein anderes Bild Lancrets, von Rothenburg im Mai 1744 für 1200 livres angekauft und von ihm näher beschrieben als »théâtre italien avec toutes sortes de figures agréables et bien finies«, ist hiernach auch schwer zu bestimmen, da nur Vermutungen aufgestellt werden können. Das Bild Lancrets im Neuen Palais (Dohme No. 26) ist ein hervorragend gutes Bild des Künstlers und mit besonderer Liebe und Sorgfalt durchgeführt. Die Tänzerin konnte ich durch den Vergleich mit dem Stiche von Cars nach einem anderen Bildnis Lancrets als Mademoiselle Camargo feststellen, jene berühmte Ballerina, der ganz Paris zu Füfsen lag und die von Lancret mehrfach in seinen Bildern porträtiert wurde. Auf einem anderen Bilde Lancrets, »Der ländliche Ball« (Dohme No. 16), das auch von Dohme ganz besonders hervorgehoben ist, legte die Restaurierung eine gut erhaltene Bezeichnung Lancrets mit dem Datum 1732 blofs, ein Zeichen, dass auch der Künstler auf dieses Bild besonderen Wert legte, da er seine Bilder nur sehr selten bezeichnet hat. Man kennt sonst nur noch *ein* bezeichnetes Bild von ihm, »La partie de plaisir«, im Besitz des Duc d'Aumale, das aufserdem die Jahreszahl 1735 trägt.

Die Gruppe dieser Künstler: Watteau, Lancret, Pater, Boucher, Chardin, umfasst den wertvollsten Teil der Sammlungen Friedrichs des Grofsen und die Ausstellung von 1883 bot Gelegenheit, einen grofsen Teil dieser Schätze eingehend studieren zu können. Viele Bilder dieser Gruppe gelangen aber erst nach und nach durch die immer weiter fortschreitende Restaurierung derselben zu voller Geltung. Von geringerer Bedeutung ist eine zweite Gruppe von Gemälden in den königlichen Schlössern, von Boulogne, Coypel, Carle van Loo, Silvestre, Detroy, Raoux, Cazes u. a. m., die mit wenig Ausnahmen noch nie ausgestellt sind, deren Restaurierung und Sichtung auch jetzt noch nicht weit genug fortgeschritten war, um sie in würdiger Form zur Ausstellung zu bringen; dies muss einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben. Über die Erwerbung dieser Bilder durch den Grofsen König ist noch weniger bekannt, da die Maler eigentlich nie beim Namen genannt werden. Nur das wissen wir, dass der Marquis d'Argens in dankbarer Erinnerung an seinen ehemaligen

Lehrer Pierre-Jacques Cazes den Ankauf mehrerer seiner Bilder vermittelt hat. Ein bisher wenig beachtetes kleines Bild von Eustache Le Sueur: »Die Heilung des Blinden durch Christus«, erwarb Friedrich der Grofse durch seinen Agenten Mettra bei der Versteigerung der Sammlung Tallard (1756), und Mariette hat in seinen Katalog einige Randnotizen über dieses Bild gemacht[1]), die beweisen, wie hoch dasselbe damals geschätzt wurde: »1820 L. Metra pour le Roy de Prusse. Il-y-en a une estampe par Surugue. Je l'ay vu autrefois entre les mains de la veuve Gautiel. On dit que Le Sueur l'avait peint pour elle. Cela se peut, car Lenfant, premier mari de la veuve Gautiel était curieux. Je le trouve très beau; il est de son meilleur temps, cependant la figure du Christ est un peu courte. Si tout était comme celle de l'Aveugle, ce serait un morceau sans défaut. Une fente dans la planche sur laquelle il est peint désprise un peu le tableau.« Im Jahre 1806 wurde das Bild mit nach Paris geschleppt und in Versailles ausgestellt, doch ist es 1815 wieder an seinen alten Platz in der Bilder-Galerie zu Sanssouci zurückgekehrt.

Auf einer anderen berühmten Pariser Versteigerung, der vente Julienne[2]) (1767), erwarb der König ein Bild Carle van Loo's: »Jason und Medea«, das dadurch interessant ist, dass auf dem Bilde die Porträts der berühmten Schauspieler Monsieur Lequin und Mlle. Clairon[3]) dargestellt sind. Das kleine Bild ist von Cars und Beauvarlet gestochen und ist noch einmal von van Loo in veränderter Form in Lebensgröfse ausgeführt worden. Auch dieses Bild, bezeichnet Carle Vanloo L'année 1759, ist in königlichem Besitz und beide Bilder hängen jetzt neben einander im Neuen Palais. Obwohl es nicht zweifellos ist, ob dieses Bild bereits von Friedrich dem Grofsen erworben wurde, oder aber erst von seinem Nachfolger, will ich die interessante Geschichte desselben, die Mlle. Clairon in ihren Memoiren selber erzählt, hier anfügen[4]): »Ce tableau peint par Carle Vanloo, premier peintre du roi, m'avait été donné par madame de Galitzin, princesse russe, qui daignait me regarder comme son amie et qui fut chargée de toutes les propositions de l'impératrice Elisabeth. Louis XV voulut voir ce tableau. Après l'avoir longtemps examiné, il fit l'éloge le plus flatteur du peintre, du sujet qu'il représentait et dit: »Il n'est que moi qui puisse mettre un cadre à ce tableau, et j'ordonne qu'on le fasse le plus beau possible.« Ce cadre a couté cinq mille francs. Les réductions de l'abbé Terrai ne me laissèrent d'autres ressources que celles de vendre tous mes effets et de me retirer en Allemagne. Le margrave d'Anspach me pressait de me retirer dans ses États; il fallut me résoudre de me défaire de ce superbe tableau. M. Randon de Bossette vint chez moi m'en offrir vingt quatre mille francs; je lui demandai quelques jours pour me décider. Dans l'intervalle le margrave m'écrivit que si mon intention était de le vendre, il m'en

---

[1]) Archives de l'art français Bd. III, p. 304.

[2]) Kat. No. 269. »Un sujet de Médée et Jason, dans lequel Mlle Clairon est peinte en Médée, et le Sr Lequin en Jason. Ce tableau a été fait par Carle van Loo pour graver l'estampe au bas de la quelle est inscrit Hyppolite de la Tude Clairon. L. Cars et Jacques Beauvarlet sculp. Il est peint sur toile, de 29 pouces de haut, sur 11 pouces 6 lignes de large.« Ich komme auf diese Versteigerung bei Besprechung der vom König erworbenen Skulpturen noch einmal eingehend zurück.

[3]) Claire Josephe Hippolyte Legris de la Tude, genannt Clairon, galt in ihrer Zeit für die gröfste Tragödin Frankreichs. Ihr Salon war einer der berühmtesten in Paris und namentlich verkehrte auch d'Alembert dort mit Vorliebe, so dass Friedrich der Grofse jedenfalls oft von der Künstlerin gehört hatte.

[4]) Vergl. Nouvelles archives de l'art français I, p. 339.

demandait la préférence; je me décidai à lui en faire hommage. On me demanda cinquante louis pour le nettoyer, le démonter, l'empaqueter et le transporter à Strassbourg; je les donnai. Il est placé dans le chateau du margrave. J'ignore s'il le regarde quelquefois, mais je suis sûre au moins qu'il ignore de quel prix il peut être.«[1])

Nicht genug, dass wir auf diese Weise über die Geschichte des Bildes so genau informiert werden, es hat sich auch die Rechnung über den in Zeichnung und Ausführung wundervollen Rahmen erhalten, den Louis XV für das Bild von einem der berühmtesten Bildhauer seiner Zeit, von Michel-Ange Slodtz, anfertigen liefs und die hier ebenfalls folgen möge, da sie mich einer Beschreibung des Rahmens überhebt. »Mémoire d'une bordure pour le tableau de Médée et Jason (Carle Vanloo 1759), ordonné de la part de Sa Majesté par Monseigneur le Duc de Duras, premier gentilhomme de la chambre du Roy etc. . . . exécuté par le Sr Slodtz, sculpteur, dessinateur ordinaire de la chambre et du cabinet du Roy. (Année 1759). Cette bordure à 11 pds, 9 pces de longueur sur 10 pds de haut, et dont le profil a 10 pouces de largeur: Elle est ornée, dans la partie supérieure, d'un cartel ailé, où sont les armes du Roy, accompagnées des cordons des ordres et de la couronne; des guirlandes de lauriers liées par des rubans sortent de ce cartel et forment des doubles festons qui se terminent en chûte de chaque coté. Le milieu de la partie d'en bas est occupé par un cartel pour y placer une inscription. (Es enthält folgende Inschrift: »Bordure donnée par le Roi.«) Les boutons qui le fixent, tiennent une guirlande qui se termine par des rubans et se groupent à deux branches de laurier qui se répandent aux deux cotés. Les trois moulures principales de cette bordure sont ornées, l'une de miroirs, la seconde est composée de baguettes contenues par des feuillages, et la troisième par des rèz de coeur. Le champ entre ces dernières est rempli de fleurs de lys enfermées dans des plates bandes, estimée pour modèle, exécution en bois et la dorure, à la somme de 1600 fr. Reduite en 1400 fr. Michel-Ange Slodtz.

Leider gestatteten es die Verhältnisse nicht, dieses Hauptwerk Carle van Loo's zur Ausstellung zu bringen, und ich konnte bisher auch nicht feststellen, wie und wann es in den königlichen Besitz gekommen ist.

Für Carle van Loo scheint Friedrich der Grofse ein besonderes Interesse gehabt zu haben, denn er versucht durch d'Argens, allerdings vergeblich, ihn in seine Dienste nach Berlin zu ziehen, und da ihm das nicht gelingen will, beauftragt er ihn 1757 wenigstens mit einem grofsen Bilde: »Die Opferung der Iphigenia«, die im Grofsen Marmorsaal des Neuen Palais hängt. D'Argens erzählt uns, dass dieses Bild seiner Zeit den Kritikern viel Stoff zu ungünstiger Besprechung gegeben habe, weil das Bett von einer mit Goldborte eingefassten Sammetdecke bedeckt war: »On brodait du temps d'Agamemnon, mais Homère ne parle point qu'on fit du galon, encore moins du velours.« Für denselben Raum gab der König noch Auftrag zu drei weiteren gleich grofsen Bildern. Pierre malte das Urteil des Paris, das im Jahre 1761 im Salon ausgestellt war, und Jean Restout malte den Triumph des Bacchus, der auch in Paris grofsen Beifall fand. »On le (Restout) croyait dans l'inertie de l'âge lorsqu'il offrit à l'admiration des connaisseurs le grand et magnifique tableau du Triomphe de Bachus qu'il avait fait pour le Roy de Prusse, qui sçait estimer les talents en philosophe et les encourager en Roy. Ce tableau est de 21 pieds de large sur 14 de

[1]) Über den 17 Jahre dauernden Aufenthalt (1770—1787) der Clairon in Ansbach vergl. Meyer: »Erinnerungen an die Hohenzollernherrschaft in Franken.« Ansbach 1890.

haut.« Das vierte Bild im Marmorsaal, »die Entführung der Helena«, wurde Pesne übertragen, aber nicht mehr von ihm zu Ende geführt, sondern von seinem Schüler Rode vollendet. Das Bild hat sehr gelitten und ist überhaupt das unerfreulichste dieser ganzen Gruppe.

Es ist zuweilen behauptet worden, dass Friedrich des Grofsen Verhältnis zu seinen Kunstsammlungen nur ein ganz äufserliches gewesen sei; ein eingehenderes Studium seiner Korrespondenz gewährt aber die Überzeugung, dass er mit ganzem Herzen an diesen Dingen hing und dass ihn nur die Kriegs- oder höhere Pflichten davon abhielten sich seiner Neigung für die Kunst ganz hinzugeben. Am besten charakterisiert ein bisher ungedruckter Brief des Königs an seinen Bruder August Wilhelm vom 22. September 1746, dessen Mitteilung ich der Freundlichkeit des Herrn Professors Naudé verdanke, die Sammlerleidenschaft des Königs mit aller ihrer Energie und allen ihren kleinen Schwächen: »J'ai reçu huit tableaux de France plus beaux que tous ceux que vous avez vus et d'un coloris qui fait honte à la nature, j'en attends encore incessamment quatorze que j'ai trouvés par hazard pour un morceau de pain; cela servira à décorer ma Vigne (Sanssouci) et Charlottenbourg; ces tableaux me font peut-être plus de plaisir que le roi de Pologne en trouve à considérer sa galerie de Modène, et certainement il n'y a pas de comparaison entre l'objet et la dépense.«

Mit der Zeit hörte die Vorliebe Friedrichs für die Bilder dieser Art auf und er richtete seine Neigung mehr auf die Bilder der grofsen vlämischen und italienischen Meister. Schon im Jahre 1754 äufsert er einem Angebot von Bildern Lancrets gegenüber, dass er den Geschmack an diesen Gemälden verloren habe, dass er aber gerne Werke von van Dyck und Rubens, überhaupt von Malern im grofsen Stil kaufen würde. Mit den Ankäufen dieser Art scheint nun der König sehr energisch vorgegangen zu sein, denn bereits am 30. November 1755 weifs er seiner Schwester, der Markgräfin von Baireuth, darüber folgendermafsen zu berichten: »La galérie de tableaux que je forme est toute nouvelle; je n'ai rien pris de la galérie de Berlin; cependant j'ai déjà ramassé près de cent tableaux, dont il y a deux Corrèges, deux Guides, deux Paul Véronèses, un Tintoret, un Solimène, douze Rubens, onze Van Dycks, sans compter les autres maîtres de réputation. Il me faut encore cinquante tableaux, j'en attends d'Italie et de Flandres avec lesquels je crois pouvoir compléter ma galerie. Vous voyez, ma chère soeur, que la philosophie ne bannit pas toujours la folie de la tête des hommes; celle des tableaux sera courte chez moi, car dès qu'il y en aura assez selon la toise je n'achète plus rien.« Dieser letztere bei Sammlern so häufige Vorsatz ist auch wie gewöhnlich von Friedrich nicht durchgeführt worden, denn er hat bis an sein Lebensende gesammelt. Als die Bilder-Galerie von Sanssouci, um die es sich hier handelt, gefüllt war, galt es das Neue Palais zu dekorieren und so bot sich immer neue Gelegenheit zur Unterbringung von Gemälden. Wenn der König auch in diesem Schreiben ausdrücklich sagt, dass er nichts aus der Berliner Bilder-Galerie genommen habe, so braucht er damit doch nicht alle diese Bilder gekauft zu haben. So ist z. B. jedenfalls ein Teil der 37 Gemälde, die Knobelsdorff im Jahre 1742 für den König aus den Überresten der Oranischen Erbschaft in Honslaerdyk ausgesucht hatte, in diesem Verzeichnis einbegriffen. Aus dem erhaltenen sehr oberflächlichen Verzeichnis dieser Auswahl seien aufser einer Reihe grofser Bilder von Willeboirts im Neuen Palais und in der Bilder-Galerie von Sanssouci nur erwähnt »een Diana met veel wilde dieren soo levende als doode door Rubens en Snyers (vielleicht Königliche Museen, No. 967, Diana neben erlegtem Wild von Fyt

und Erasmus Quellinus d. J.) und Bilder von Rembrandt, Rubens, van Dyck, du Jardin, Crabbetje und Brueghel, die zum Teil heute schwer festzustellen sind.

Für die Galerie in Sanssouci sind eine ganze Reihe von Ankäufen bestimmt, die der König in diesen Jahren macht, ohne dass wir im Stande sind, diese Bilder Raphaels, Correggio's, Tizians aus dem jetzigen oder ehemaligen Bestand der Galerie wieder heraus zu finden, während die Galerie noch heute eine ganze Anzahl zum Teil hervorragender Bilder von Rubens enthält, obwohl ein bedeutender Teil derselben an die Königlichen Museen abgegeben worden ist, aber 38 Bilder des grofsen Vlamen, wie der Katalog von Österreich von 1771 sie aufführt, sind doch nie in der Galerie gewesen, noch weniger aber 3 Bilder von Lionardo, 9 von Tizian, 5 von Raphael u. s. w. Unter den 9 angeblichen Correggio's, die in der Galerie enthalten sein sollten, befand sich aber doch eine Perle, »die Leda mit dem Schwan«, die heute die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen schmückt. Auf dieses bekannte Bild wurde der König im Mai des Jahres 1755 durch den Agenten Petit und durch Darget aufmerksam gemacht, als es mit der Sammlung Pasquier versteigert werden sollte. Darget schildert dem König die bekannte Geschichte des Bildes und seine Rettung durch den Maler Coypel, der es wieder zusammensetzen und der verloren gegangene Kopf der Leda durch den Maler van Lien (?) ersetzen liefs.

Auf der Auktion der Sammlung Tallard, 1756, auf der Friedrich schon das oben erwähnte Bild von Eustache Lesueur erworben hatte, kaufte er ein jetzt ebenfalls in der Bilder-Galerie von Sanssouci befindliches, angeblich von van Dyck gemaltes Bild: »Rinaldo und Armida« für 6999 livres 9 s., das auf der Auktion Carignan 3302 livres erzielt hatte. Das Original dieser alten Kopie besitzt der Herzog von Newcastle (freundliche Mitteilung von W. Bode) und schon Mariette hat das Potsdamer Bild für eine Kopie erklärt (vergl. Louvre, Katalog No. 141, Anmerkung). Nach Mariette (Abécédario) hat Friedrich auch ein grofses Bild von Cagliari gekauft, das ich aber nicht feststellen konnte: »Au No. 104 de la vente Tallard, grande composition religieuse de Cagliari, achétée 15101 liv. par le roi de Prusse, Mariette a mis cette note: C'est un tableau qui ne peut estre que dans le palais d'un Prince; il vaut, et pour la composition et pour la couleur, tout ce que j'ay vu de plus beau de Paul Véronèse; je regrette qu'il passe dans les pays étrangers avant que d'avoir été gravé. Il n'a pas tenu à M. le Prince de Monaco qu'il ne nous soit demeuré; il l'a poussé avec vigueur.« Da die Gröfse des Bildes so hervorgehoben wird, kann es mit dem hübschen Madonnenbild von Veronese in der Bilder-Galerie zu Sanssouci nicht identisch sein.

Obwohl der siebenjährige Krieg die Vollendung der Galerie sehr aufhielt, verlor sie der König auch im Felde nicht aus den Augen und aus verschiedenen seiner Äufserungen geht hervor, wie sehr er an dieser Lieblingsschöpfung hing. Im Juni 1759 giebt er von Reich-Hennersdorf aus dem Marquis d'Argens die Erlaubnis, einige Zeit in Sanssouci wohnen zu dürfen, um dort Mineralwasser zu trinken: »J'exige pour loyer de la maison, que vous m'écriviez comment vous avez trouvé la galerie, et si le vieux jardin et les Chinois ont fait des progrès remarquables dans les quatre ans que je ne les ai vu.«

Auch der für die Galerie bestimmte Bildervorrat wurde fortlaufend, selbst während des Krieges vermehrt. Schon im Jahre 1755 hatte der König dem Kaufmann Gotzkowsky den Auftrag erteilt, kostbare Gemälde, die für die Galerie geeignet wären, zusammenzubringen und Gotzkowsky kam diesem Auftrag mit Eifer nach, so dass er bald eine grofse Anzahl von Bildern zusammen hatte, deren

vollständige Übernahme durch den König aber durch den Krieg gehindert wurde. Immerhin wurden ihm bis zum Januar 1757 für 84000 Thaler Gemälde von Friedrich abgekauft. Als Gotzkowsky, der durch den Krieg in grofse Bedrängnis geraten war, weitere Ankäufe vom König erbat, betraute dieser im März 1760 den Marquis d'Argens mit der Besichtigung der Sammlung. Dieses Schreiben ist zu charakteristisch für Friedrichs Sammeleifer, um es hier nicht folgen zu lassen; »J'ai mon cher Marquis, une petite commission à vous donner. Vous savez que Gotzkowsky a encore de beaux tableaux qu'il me destine. Je vous prie d'en examiner le prix et de savoir de lui s'il aura le Corrége qu'il m'a promis. C'est une curiosité qui me vient. Je ne sais encore ni ce que je deviendrai, ni quel sera le sort de cette campagne, qui me paraît bien hasardée, et, trop insensé que je suis, je m'enquiers de tableaux. Mais voilà comme sont faits les hommes; ils ont des semestres de raison et des semestres d'égarement. Vous qui êtes l'indulgence même, vous devez compatir à mes faiblesses. Ce que vous m'écrirez m'amusera au moins, et remplira pour quelques moments mon esprit de Sans-Souci et de ma galerie. Je vous avoue que au fond, ces pensées sont plus agréables que celle de carnage, de meurtres, de tous les malheurs qu'il faut prévoir et qui feraient trembler Hercule même.« Die Antwort des Marquis ergeht sich in überschwänglichen Lobeserhebungen Gotzkowsky's und seiner Bilder, namentlich wird ein angebliches Bild Raphaels, »Loth mit seinen Töchtern«, mit begeisterten Worten geschildert. Aus dem ganzen Wortschwall geht nur so viel hervor, dass d'Argens keine Spur von wirklicher Kennerschaft besitzt, sondern auch nur ein oberflächlicher Schwätzer über diese Dinge ist. Wenn nur ein in Kunstsachen zuverlässiger Mann, der das Vertrauen des Königs besafs, in seiner Nähe gewesen wäre, welche Schätze könnten heute die Gemälde-Galerie der Museen und die königlichen Schlösser enthalten. Die schweren Schicksalsschläge im Felde drücken die Begeisterung und Aufwallung des Königs für derartige Ankäufe rasch wieder herunter: »Quant aux tableaux de Gotzkowsky, je ne sais si je les verrai de ma vie. C'était une folle envie qui m'avait pris de vous demander après ces précieuses bagatelles; mais voici les convulsions de l'inquiétude qui commencent à devenir si violentes, que la pensée des tableaux n'aura de longtemps aucune place dans mon esprit. .« D'Argens sendet trotzdem das Verzeichnis der Sammlung und das Studium desselben regt den König wieder an, sich mit seinen Lieblingsplänen zu beschäftigen. Am 14. Mai 1760 antwortet er aus Schlettau bei Meifsen: »J'ai vu la liste des tableaux, dont je me suis amusé un moment; pour que la collection fût parfaite, il y faudrait un beau Corrège, un beau Jules Romain, un Jordanus italien. Mais où m'égarent mes pensées? Je ne sais quel malheur m'attend peut-être dans peu, et je disserte de tableaux et de galéries.« Kann man gröfseres Interesse für diese Dinge beweisen, als Friedrich in solcher Lage?

Im Januar 1761 sucht dann Gotzkowsky den König in Leipzig auf, um den Verkauf seiner Gemälde-Sammlung selber zu betreiben, die nach seiner Angabe bereits einen Wert von 100000 Dukaten gehabt haben soll.[1] Da Gotzkowsky diese Sammlung nur auf den Wunsch des Königs hin angelegt und dadurch viel Geld verloren haben will, hätte der König ihm 180000 Thaler ohne weitere Angabe des

---

[1]) J. E. Gotzkowsky; Geschichte eines patriotischen Kaufmannes. Wiederabdruck der im Jahre 1768 und in zweiter Auflage 1769 ohne Angabe des Druckortes erschienene Selbstbiographie des Berliner Kaufmanns J. E. Gotzkowsky. Schriften des Vereins für die Geschichte der Stadt Berlin, Heft VII, Berlin 1873.

Zweckes ausbezahlen lassen. In der Bibliothek des Joachimthalschen Gymnasiums (II, 430) befindet sich ein interessanter Sammelband mit Manuskripten und Briefen aus dem Nachlass Gotzkowsky's, dem ich eine Reihe wichtiger Mitteilungen über die Ankäufe des Königs entnehmen konnte. So ist dort (a. a. O. Anhang II, No. 4) auch eine Liste aller vom König angekauften Bilder vorhanden, die hier im Wortlaut folgen möge:

»Specification derer Tableaux welche ich an S. M. abgeliefert habe.

N. B. Dieses ist nur die Specification von denen Gemählden so der König übernommen hat, die übrigen haben S. M. dem Gottskowsky auf dem Halse gelafsen, und sind solche theils nach Petersburg und andern Orten verkauft worden. Sämmtliche Gemählde haben an 100 000 Ducaten gekostet.

1	Tableaux von Le Brun	Rthlr.	800
11	differente Tableaux	»	10 900
4	do do	»	8 000
1 1	Tableaux von Solimene do von Case (Cazes)	»	1 100
7	differente Tableaux	»	5 500
6	do do	»	14 000
1	klein Tableau von Guido	»	900
2	Tableaux von Deick und 1 von Guido	»	3 500
5	differente Tableaux	»	10 5co
7	do do	»	9 500
1	do do von Raphael	»	9 000
	ein Rahm dazu	»	150
1	Tabl. von Titian Venus und Adonis vorstellend	»	5 000
	1 Rahm dazu	»	180
1	St. Barbara von Rubens	»	1 250
	1 Rahm dazu	»	90
1	Tableau von Pedro de Cortoni	»	1 100
	1 Rahm dazu	»	70
1	grofs Tableau von Hannibal Carrara (sic)	»	5 000
1	do do von Rubens mit den 3 Königen	»	5 oco
1	Tableaux von Rottenhammer	»	2 300
	1 Rahm dazu	»	80
1 1	Tableau von Titian di Leyda do Julius Caesar Procacini	»	4 800
1	do Paul Veronese	»	3 000
1	do Pietro de Cortone	»	1 100
1	do Correggio	»	1 600
2	do Guido	»	1 900
1	do Michael Rosa	»	600
2	do Lancret	»	600
1	Tabl. von Wichmann	»	700
1	do von Carrace die Sündfluth vorstellend	»	2 800
1	Tabl. die Danae von Titian	»	4 500
		Rthlr.	115 520

Hierauf sind von S. M. bezahlt

1755 den 23 Xbr	Rthlr.	10 000
1756 » 9ten Jan.	»	4 000
» » 5ten July	»	30 000
1757 » 6 Jan.	»	40 000
nach dem 7jährigen Kriege	»	31 520
	Rthlr.	115 520«.

Die wenigen Bilder, die sich nach diesem Verzeichnis heute feststellen lassen, namentlich die angeblichen Tizians, bezeugen nur, durch welche schlimmen, vollständig wertlosen Kopien oder Nachahmungen der König bisweilen getäuscht wurde. Als Gotzkowsky später in Konkurs geriet, bot er den ihm vom König nicht abgekauften Teil seiner Gemälde dem Prinzen Dolgorucky am 10. Dezember 1763 als Zahlung für einen Teil seiner Schulden an die russische Regierung an, indem er den Wert der Bilder auf 316650 holländische Gulden angab.[1] Der Handel kam zu Stande, und Gotzkowsky erhielt auf seine Bitte einen vom 12. Mai 1764 datierten Freipass für »37 Ballots mit Tableaux für die Kaiserin von Russland, welche zu Wasser nach Petersburg gehen sollen.«

Aus einigen Briefen des Obersten Quintus Jcilius in dem bereits erwähnten Nachlass Gotzkowsky's geht hervor, dass der König auch noch später Bilder von ihm gekauft hat. So wird Gotzkowsky am 5. März 1765 aufgefordert, seine besten Bilder, insbesondere den Cignani, die zwei Guido, den Domenichino, den Raphael, den Chevalier van der Werff und was er sonst Wichtiges und Schönes habe, ins Schloss von Berlin zu senden, damit der König sich darunter aussuchen könne. Es scheint, dass für diese Gemälde ein Wechsel über 18000 Rthlr. zurückgegeben und noch 10000 Rthlr. dazu bezahlt wurden. Am 28. April sendet Jcilius den übersandten Katalog einer Amsterdamer Kunstauktion zurück und schreibt, dass der König ein Bild von Huysum, pag. 6, zu 500 bis 600 Rthlr. erstehen wolle und pag. 12, No. 80, Diverses Allégories von Rubens, wenn solches Original und gut konserviert sei, für 700 bis 800 Rthlr. Neben diesen Ankäufen durch Gotzkowsky hören die Erwerbungen Mettra's in Paris für den König nicht auf, und die aus den Jahren 1766 und 1767 reichlicher erhaltene Korrespondenz beweist den wirklich grofsartigen Umfang dieser Ankäufe, aufserdem aber auch, wie der König auch hier mit Ausdauer getäuscht wird. Friedrich steht diesen ihm übersandten Bildern aber nicht kritiklos gegenüber, das beweisen die ganz energischen Vorwürfe, die Mettra vom König oder im Auftrag desselben zu hören bekommt, aber der gewandte Pariser ist nicht zu fassen, er weifs sich stets auf die Aussprache berühmter Autoritäten und Akademiker zu berufen, oder sendet die Certifikate hervorragender Experten ein, dass der König schliefslich glauben muss, mit seiner Ansicht allein, gegenüber der von ganz Paris, zu stehen und still dazu schweigt. Bei den Ankäufen von 1766 und 1767 scheinen fast alle von Mettra übersandten Bilder vom König beanstandet zu werden; trotzdem bietet er mit derselben Begeisterung immer neue Rubens, Rembrandt u. s. w. an. Zwei Bilder, von Lionardo und Giulio Romano, werden aber vom König so getadelt, dass Mettra sich bereit erklärt, den Giulio für 5000 livres wieder zurück zu nehmen; von dem gleichzeitig getadelten Diogenes, von Guido Reni, behauptet er aber, dass es ein von allen Kennern in Paris besonders geschätztes Bild sei. Geradezu empört scheint der König über zwei auf Marmor gemalte heilige Familien gewesen zu sein, die er als Bilder Raphaels und Correggio's, die Nebenkosten ungerechnet, mit 60000 livres bezahlen muss, und die aufserdem zerbrochen in Potsdam angekommen sind. Mettra thut tief gekränkt über die ihm gemachten Vorwürfe, und weifs alles mögliche Schöne von den Bildern zu berichten, über deren Echtheit er dem König Certifikate der Herren Colins, Boileau und Doujeux »reconnus dans toute l'Europe pour les plus

[1]) Ein Verzeichnis dieser Sammlung befindet sich im Geheimen Staats-Archiv, und eine Abschrift davon in der Bibliothek der Königlichen Museen.

versés dans cette pratique« einsendet. Ein Bild von van der Werff wird mit 8000 livres in Rechnung gestellt, und ein anderes Bild desselben Künstlers, einen hl. Hieronymus darstellend, kauft er in der vente Julienne zu 2530 livres für den König. Auch Tapisserien von Beauvais muss Mettra für den König besorgen. Als Restzahlung für eine »tenture de Beauvais« erhielt Mettra 8000 livres und aufserdem noch eine Summe für den Maler, der die Vergröfserung derselben besorgt hat. Von einer zweiten Garnitur mit der Darstellung »Les amours des dieux« kündigt Mettra die baldige Fertigstellung an.

In den letzten Lebensjahren des Königs hören gröfsere Bilderankäufe auf, nachdem das Neue Palais in genügendem Mafse dekoriert ist. Als Voltaire den König im Jahre 1770 auf ein Bild von van Loo »die drei Grazien« aufmerksam machte, das der französische Resident in Genf, M. Hennin, für 11000 livres verkaufen wolle, antwortete Friedrich aus Charlottenburg am 24. Mai: »Vous me parlez de tableaux suisses; mais je n'en achète plus depuis que je paye des subsides. Il faut savoir prescrire des bornes à ses goûts comme à ses passions.« Drei Jahre später finden wir den unermüdlichen Sammler aber bereits wieder in Unterhandlungen, wegen des Ankaufes eines Bildes von Corregio, über das der König seinem Vorleser de Catt schreibt, dass der geforderte Preis von 14000 Dukaten einfach närrisch sei, dass er aber bereit wäre, 12000 Thaler zu zahlen, »et ce serait toujours un bel avantage pour les moines de pouvoir faire bâtir une chapelle d'argent hérétique. Si on veut le prix du Corrège, je le payerai si tôt, mais je ne saurais le surpasser, car le reste serait folie . . . .« Danach scheint es sich um ein Bild zu handeln, das aus einer italienischen Kirche verkauft werden sollte.

Die Gruppe der Maler, die Friedrich der Grofse in Berlin selber beschäftigte und deren Werke er zur Ausschmückung seiner Schlösser benutzte, ist nur klein an Zahl, sie beanspruchen aber doch ein besonderes Interesse, da sie für die ganze Entwickelung der Kunst in Berlin des XVIII Jahrhunderts von grofser Bedeutung geworden sind. An erster Stelle muss hier Antoine Pesne genannt werden, der auch mit seinen Werken im Vordergrund der Ausstellung stand und gewissermafsen den Mittelpunkt derselben bildete.[1]) Von den Hauptarbeiten Pesne's für die Dekoration von Rheinsberg, Charlottenburg, Stadtschloss Potsdam und Sanssouci mit Deckengemälden und grofsen in die Architektur der Räume eingefügten Wandgemälden konnte natürlicherweise die Ausstellung auch keine Vorstellung geben, aber die sowohl kunstgeschichtlich als rein geschichtlich bedeutendere und wichtigere Thätigkeit des Künstlers als Bildnismaler konnte hier hinreichend gewürdigt werden.

Bilder Pesne's aus den ersten Jahren seines Berliner Aufenthaltes, — Ende 1710 oder Anfang 1711 traf er aus Rom hier ein, — waren auf der Ausstellung nicht vertreten, da die wenigen in Frage kommenden in den königlichen Schlössern

[1]) Die Biographie Pesne's habe ich an anderen Stellen so eingehend behandelt, dass ich hier darauf nicht einzugehen brauche. Vergl. Jahrbuch 1888. Friedrich der Grofse als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste. — Zeitschrift für bildende Kunst. 1888. Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I. — Gazette des Beaux Arts. 1891. Antoine Pesne. — Ganz besonders eingehend und mit zahlreichen Abbildungen gebe ich sein Leben und seine Werke in dem demnächst bei A. Frisch in Berlin erscheinenden Prachtwerk: »Friedrich der Grofse und die französische Malerei seiner Zeit«.

vorläufig noch in zu schlechtem Zustande sind. Die Skizze zu dem berühmtesten, aber heute leider verschollenen Bilde dieser Zeit, der Schweizer Hauptmann Baron von Erlach mit seiner Familie, gelangte aus den königlichen Schlössern an die Bilder-Galerie der Königlichen Museen (Katalog No. 496); das danach ausgeführte Bild (gestochen von Tanjé) befand sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts im Besitz des Ministers von Hertzberg, der es von Gotzkowsky erhalten hatte. Andere Werke dieser frühen Zeit sind in der Gemälde-Galerie zu Dresden und im Stifte Mosigkau bei Dessau. Das früheste auf der Ausstellung vertretene Bild ist die bekannte Darstellung Friedrichs des Grofsen als dreijährigen Knaben mit seiner ältesten Schwester vom Jahre 1715, die namentlich durch die Stiche von Cunego und Eichens in weiten Kreisen bekannt geworden ist. Auch auf diesem Bilde noch malt Pesne mit den tiefen satten Tönen, die er aus Italien, namentlich aus Venedig, wo ihn Celesti stark beeinflusste, mitgebracht hatte. Ein ziemlich verdorbener Zeichnungs-Entwurf zu der kleinen Prinzessin befindet sich im Berliner Königlichen Kupferstichkabinet, auf dem die Mutter, die Königin Sophie Dorothea, im Hintergrunde mit dargestellt ist. In der Sammlung des verstorbenen Konservators von Quast in Radensleben sah ich vor Jahren ein Bild des Kronprinzen Friedrich allein, von dem ich aus der Erinnerung nicht zu sagen weifs, ob es als Vorstudie des Künstlers oder als Kopie angesehen werden muss. Das schönste Bild Pesne's aber auf der Ausstellung war das grofse Familienbild des Künstlers vom Jahre 1718, auf dem er sich mit seiner Gattin und seinen beiden ältesten Kindern dargestellt hat. In Komposition, Zeichnung und leuchtender Farbengebung stellt er den Höhepunkt dessen dar, was im Berlin des XVIII Jahrhunderts auf dem Gebiete der Malerei geleistet worden ist. Einen schönen Entwurf (Federzeichnung) zu diesem Bilde besitzt das Goethe-Museum in Weimar. Pesne selber legte grofsen Wert auf dieses Bild, denn er sandte es nach Paris, um die Mitgliedschaft der Akademie dadurch zu erwerben. Dieselbe wurde ihm zwar nicht ohne Weiteres zugestanden, aber auf Grund dieser Leistung wurde ihm die weitere Bewerbung erlaubt, deren Erfolg ein so guter war, dass Pesne im Jahre 1723 auf einer Reise nach England seinen Platz in der Akademie einnehmen konnte. Das Bildnis der Gattin rechtfertigt den hohen Ruf ihrer Schönheit, den die bei ihrer Hochzeit mit Pesne noch nicht 14 Jahre alte Ursule-Anne Dubuisson sich während ihres ganzen Lebens zu bewahren wusste. Auf einem späteren Bilde vom Jahre 1729, das ebenfalls aus dem Neuen Palais auf die Ausstellung gelangt war, hat Pesne seine Gattin nach dem Vorbild von Rembrandts Saskia mit dem Federhut im Kasseler Museum dargestellt, ein Motiv, das ihm gefallen haben muss, denn im Schweriner Museum findet sich dasselbe Bild noch einmal von seiner Hand. Auch von Pesne selber befand sich ein Selbstbildnis späterer Zeit aus dem Besitz des Verfassers auf der Ausstellung, das dem bekannten Stich von G. F. Schmidt zum Vorbild gedient hat.

Die Bildnisse Pesne's sind unter sich von aufserordentlich verschiedener Qualität, da er eine sehr umfangreiche Thätigkeit hatte. In erster Linie stehen die Bilder, die ganz von Pesne's Hand und mit besonderer Liebe gemalt sind, und das sind namentlich die Bildnisse seiner Familienmitglieder und seiner Freunde, zu denen aufser den bereits erwähnten aus dieser ersten Periode, noch die Bildnisse des Bildhauers King, seines Sohnes des Malers Karl Heinrich King und des Hofgärtners Dahuron bemerkenswert waren. Eine andere Gruppe könnte man als die der eleganten Gesellschaftsbilder bezeichnen. Es sind die Bildnisse von Fürstlichkeiten und von vornehmen Damen und Herren des Hofes, die nach einem von Pesne selber



ANTOINE PESNE

CHARLES-ETIENNE JORDAN

KÖNIGLICHE SCHLÖSSER

15



gefertigten Original im Atelier des Künstlers für geringe Preise oft in zahllosen Exemplaren wiederholt werden, um als Geschenke zu dienen. Zuweilen sind diese Kopien von Pesne wenigstens übergangen, so dass man für gewöhnlich drei Abstufungen in der Qualität der Bilder dieser Art unterscheiden kann. Da es auf der Ausstellung mehr darauf ankam, Pesne in seinen künstlerischen Qualitäten kennen zu lernen, habe ich nur wenige seiner zahlreichen Bildnisse der Familie Friedrichs des Grofsen zur Ausstellung gebracht, dagegen den Bildnissen seiner eigenen Familie, Freunde und Kunstgenossen den breitesten Platz eingeräumt.

Die Gruppe der eleganten Fürstenbilder war gut vertreten durch die Eltern Friedrichs des Grofsen, durch ihn selber als Kronprinzen mit seiner jungen Gemahlin und durch seine drei Schwestern Wilhelmine (Markgräfin von Baireuth), Ulrike (Königin von Schweden) und Amalie.

Schon in diesen Bildern zeigte sich bei Pesne der Übergang zu einer neuen Malweise, die sich in ihren helleren lichteren Farbentönen und ihren leichteren eleganteren Formen durch die gleichzeitige Entwickelung in Paris stark beeinflusst erweist. Von grofsem Einfluss auf die Bildnisse Pesne's waren aber auch die neuen grofsen Aufgaben, die ihm der Kronprinz mit der Dekoration seines Schlosses Rheinsberg stellte. Trotz seines Alters wuchs Pesne sich in diese neue Aufgabe wieder vollkommen hinein, wobei ihm die Erinnerung an seine Jugendzeit, wo er seinem Grofsonkel Charles de Lafosse bei der Dekoration der Kuppel des Invalidendomes behülflich sein musste, trefflich zu Statten kam. Der grofse dekorative Zug, zu dem diese Ausschmückung grofser Flächen seinen Pinsel nötigten, kommt auch in den Bildnissen, die er im Auftrage des Kronprinzen und jungen Königs ausführen musste, vollkommen zum Ausdruck. So wenig Friedrich es liebte, seine Persönlichkeit als Objekt für die Kunst der Maler herzuleihen, so sehr lag ihm daran, die Bildnisse seiner Freunde um sich zu versammeln, ein Zug, dem wir gute Bildnisse fast aller seiner hervorragenden Freunde verdanken, deren historischer Wert noch gar nicht genügend gewürdigt ist. Die hervorragendste Gruppe dieser Bilder sind die vier zusammengehörigen Bildnisse Keyserlings, Jordans, Fouqué's und Chazots, die heute im Empfangszimmer des Kaisers im Berliner Schloss hängen, und unter denen namentlich wieder das Bildnis Jordans, des schwermütigen leidenden Hofgelehrten und Freundes Friedrichs in seiner überaus eleganten und farbig wirksamen Salontracht einen Gipfelpunkt in der Kunst Pesne's bezeichnet (vgl. die Abbildung).

Zu dem Kreise dieser Rheinsberger Freunde zählt auch Knobelsdorff, der Architekt und künstlerische Berater des Kronprinzen und jungen Königs, der als Maler aufserdem der Schüler und Freund Pesne's war. Aufser dem bekannten Bildnis Pesne's vom Jahre 1739, das schon früher im Jahrbuch von mir publiziert worden ist, war auf der Ausstellung ein Jugendbildnis des grofsen Architekten, das erst vor Kurzem für die königlichen Schlösser erworben wurde. Das Bild stellt Knobelsdorff ungefähr als Vierundzwanzigjährigen dar und trägt ganz den Stempel Pesne'scher Auffassung. Dabei zeigt es aber wieder so viele Schwächen und Flauheiten, dass ich versucht bin, es für eine Arbeit Knobelsdorffs selber zu halten, bei der der Freund und Lehrer nur helfend und bessernd eingegriffen hat. In der Mitte zwischen diesen beiden Bildnissen steht ein von Manyocki gemaltes Brustbild von 1729, im Besitz des Verfassers, das mit Lebendigkeit des Ausdrucks feines Gefühl für Farbe und Form verbindet, und aus dessen fein geschnittenem Munde und schalkhaften braunen Augen wir uns von dem Äufseren des grofsen Künstlers eine sehr angenehme Vorstellung machen können. Auch von dem dritten hervorragenden

Künstler des Zeitalters Friedrichs des Grossen in Berlin, von dem Kupferstecher G. F. Schmidt brachte die Ausstellung zwei Bildnisse aus dem Besitz des Herrn Spatzier, von denen wir das eine Pesne zuschreiben, von denen aber keines mit dem schönen Bilde verglichen werden kann, das die Königlichen Museen von Pesne's Hand besitzen. Ansprechend wirken auch die Doppelbildnisse des Grafen Gotter mit seiner Nichte und des Malers Harper mit seiner Gattin als Pilger, es sind die ins Grofse übertragenen Figuren aus Watteau's Embarquement pour l'isle de Cythère.

Das Bildnis des Malers Karl Emil Weidemann aus dem Besitz der Akademie der Künste beansprucht unser besonderes Interesse, da es eins der wenigen erhaltenen Pastelle von der Hand Pesne's ist, die ihrer Zeit immer besonders rühmend erwähnt wurden. Obwohl das Bild sehr mitgenommen ist, kann man doch erkennen, dass Pesne diese Technik mit grofsem Geschick gehandhabt hat.

Neben diesen Bildnissen von Freunden des Künstlers ist eine andere Gruppe von besonderem Interesse, die uns mit einer Reihe der Berühmtheiten der Oper Friedrichs des Grofsen bekannt macht. Auch sie hat Pesne im Auftrage des Königs gemalt. An der Spitze derselben steht das Brustbild der schönen Tänzerin Barbara Campanini, genannt la Barbarina, deren Grazie und Schönheit das besondere Wohlgefallen des jungen Königs zu erringen wusste. Neben diesem Brustbild aus dem Potsdamer Stadtschloss besitzen die königlichen Schlösser noch ein lebensgrofses Bildnis der Barbarina von Pesne's Hand im Berliner Schlosse und ein Kniestück im Neuen Palais, das aber nur eine alte Kopie nach dem letztgenannten Bilde ist. Aufserdem hat Pesne die Künstlerin auf einem in die Wand eingelassenen Bilde des Speisezimmers des Königs im Potsdamer Stadtschloss dargestellt. Alle sonstigen Bilder in den königlichen Schlössern, die als die Barbarina ausgegeben werden, haben keinen Anspruch auf diesen Namen, eben so wenig, wie der Palast Barberini in Potsdam irgend welche Beziehungen zu der Tänzerin hat. Ein anderes Brustbild stellt die Tänzerin Madame Denis dar, die im Jahre 1742 mit ihrem Manne dem Solotänzer Denis aus Venedig nach Berlin kam. Mit der gleichnamigen Nichte Voltaire's, wie einige Zeitungs-Korrespondenten während der Ausstellung wollten, hat diese Dame allerdings nichts zu thun. Das schönste dieser Bildnisse aber war das Kniestück der Tänzerin Reggiani vom Jahre 1753, der Typus einer glutäugigen schönen Italienerin, wie sie dem Beschauer lächelnd entgegentanzt Unter einigen namenlosen weiblichen Porträts seien noch eine Pomona und eine Dame als Schäferin besonders hervorgehoben, weil sie aus dem letzten Lebensjahre des 74 Jahre alt gewordenen Künstlers, 1757, stammen, ein rühmliches Zeugnis für seine bis zum letzten Moment wenig geschwächte Produktionskraft. Unter den aus Privatbesitz hergeliehenen Bildern Pesne's erfreute sich das schöne Familienbild des Grafen von Borcke, im Besitz des Grafen von Borcke zu Stargord, aus dem Jahre 1753, allgemeiner Beachtung, und ist von Pesne mit besonderer Liebe gemalt. Es giebt uns in feinster Auffassung den blonden blauäugigen Typus eines märkischen Edelmannes zusammen mit der liebenswürdigen eleganten Erscheinung seiner schönen Gattin, an die sich das reizende Köpfchen ihres Jungen zärtlich anschmiegt. Die Zwecke und räumliche Beschränkung der Ausstellung ermöglichten es leider nicht, den aufserhalb Berlins vorhandenen Privatbesitz an von Pesne gemalten Familienbildnissen in stärkerem Mafse heranzuziehen. Durch 42 Jahre seiner Thätigkeit in Berlin von 1715—1757 konnten wir Antoine Pesne begleiten, und der Verfasser hat die grofse Freude gehabt, dass sich unser Künstler in Folge dieser Ausstellung zahlreiche Freunde erworben hat und dass er sich den ihm gebührenden Platz in der Kunstgeschichte dauernd errungen hat.



ANTOINE PESNE

DIE TÄNZERIN REGGIANI

FAMILIENBILD DES GRAFEN VON BORCKE

16



Nur lokale Bedeutung können die Schüler Pesne's beanspruchen. Die besten Leistungen unter ihnen hat, trotzdem er als Maler doch nur Dilettant war, Knobelsdorff aufzuweisen, der mit einem feinen kleinen Bildnis Friedrichs des Grofsen vertreten war, das aus dem Nachlass der Witwe des Königs stammt, die es schon mit aus Rheinsberg nach Berlin brachte. Die Bildnisse Friedrichs des Grofsen, aus dem Besitz der Stadt Berlin, und des Hofbankiers Splittgerber, aus dem Besitz der Gebrüder Schickler, von Joachim Falbe und das Bildnis eines unbekannten Mannes von Emanuel Dubuisson, einem Schwager Pesne's, aus dem Besitz des Herrn Weissbach, waren künstlerisch doch nur recht schwache Leistungen, die mit denjenigen ihres Meisters absolut nicht verglichen werden können. Von grofsem Umfange war die Thätigkeit eines anderen Schülers von Pesne, des Akademie-Direktors Bernhard Rode für Berlin. Die Berliner und Potsdamer Schlösser, Kirchen und Privathäuser weisen zahlreiche Werke seiner Hand auf, die zum grofsen Teil von ihm selber radiert sind. Von Interesse ist heute an seinen Arbeiten nur die fabelhafte Leichtigkeit, mit der er grofse Flächen gliedert und dekorativ behandelt, so dass einzelne seiner Arbeiten, namentlich Deckengemälde ihn als geschickten Schüler Pesne's zeigen, ohne dass er aber unser Interesse dauernd zu fesseln im Stande ist. Auf der Ausstellung war er nur durch ein Staffeleibild, eine allegorische Verherrlichung Friedrichs des Grofsen darstellend, vertreten, das von dem Magistrat der Stadt Berlin hergeliehen war.

Die unmittelbare Erbschaft Pesne's in der Dekoration der königlichen Schlösser übernahm Charles-Amédée-Philippe van Loo, der schon vor Pesne's Tode nach Berlin berufen war, da diesem die Arbeit an den grofsen Deckengemälden wegen seines Alters nicht mehr zugemutet werden konnte. Von van Loo rühren die riesigen Deckengemälde der grofsen Säle im Potsdamer Stadtschloss und im Neuen Palais her, Arbeiten, die nicht ungeschickt, aber doch recht steif und trocken sind. An demselben Fehler leiden auch die von van Loo gemalten zahlreichen Bildnisse, wie das auf der Ausstellung vertretene Bildnis Friedrichs des Grofsen. Zu seinen erfreulichsten Arbeiten gehören die beiden Bilder auf der Ausstellung aus dem Charlottenburger Schloss, auf denen seine Kinder mit Seifenblasen und mit einer Laterna magica beschäftigt dargestellt sind (1764). Eine Eigentümlichkeit seiner sämtlichen mir bekannten Brustbilder ist es, dass sie aus einem gemalten steinernen Lorbeerkranz herausschauen. Seine Arbeiten sind auch im Privatbesitz nicht selten, haben aber meistens den Namen ihres Verfertigers verloren, oder werden als von Pesne herrührend bezeichnet, von dem sie sich aber leicht unterscheiden lassen.

Auch die Künstlerfamilie der Lisiewsky, deren Mitglieder durch ein volles Jahrhundert in Berlin thätig gewesen sind, war durch einige Bilder auf der Ausstellung vertreten. Der Stammvater der Familie, der Maler Georg Lisiewsky (geb. 1674, † 1746) war bereits als Günstling Eosanders als Porträtmaler in Berlin thätig gewesen, ohne es zu besonderem Rufe gebracht zu haben. Bekannter wurden unter seinen Kindern seine beiden Töchter Anna Dorothea Therbusch und Anna Rosina de Gasc, verwitwete Mathieu. Die erstere war namentlich in Berlin für Friedrich den Grofsen und Friedrich Wilhelm II thätig, und ihre Arbeiten sind zahlreich in den königlichen Schlössern und im Privatbesitz. Das süfsliche und geleckte Bild König Friedrich Wilhelms II auf der Ausstellung war von ihrer Hand, ebenso das als Kostümbild interessante Gruppenbild Friedrich Nikolai's mit seiner Familie. Es wäre jedenfalls nicht ohne Interesse, der Thätigkeit dieser Künstlerfamilie nachzugehen, die an vielen Höfen, namentlich am Berliner, Dessauer, Mecklenburgischen und Braunschweigischen eine grofse Thätigkeit entfalteten. Die Therbusch brachte es sogar dazu, zum Mit-

glied der Pariser und Wiener Akademie gewählt zu werden. Von Anna Rosina de Gasc brachte die Ausstellung ein ansprechendes kleines Gruppenbild der Schwester und des Schwagers Friedrichs des Grofsen, des Herzogs von Braunschweig, vom Jahre 1777, wie sie behaglich am Kamin sitzen und der Herzog seiner Gemahlin aus einem Buche vorliest.

Der berühmteste Porträtmaler im deutschen Norden vom Ende des vorigen Jahrhunderts, Anton Graff, ist in den königlichen Schlössern durch manche schöne Bildnisse vertreten, die aber fast alle der Protektion des Prinzen Heinrich oder des Königs Friedrich Wilhelms II ihr Entstehen verdanken. Auf der Ausstellung befand sich aus königlichem Besitz eines seiner bekanntesten Bilder, die Königin Elisabeth Christine im Witwenschleier vom Jahre 1788, ein Bild, das in zahlreichen Reproduktionen verbreitet ist.

Bedeutend besser als über die Erwerbungen Friedrichs des Grofsen aus dem Gebiete der Malerei sind wir über die Geschichte seiner Sammlungen von Skulpturen unterrichtet, da die Durchforschung der Akten in Verbindung mit der der vorhandenen Kunstwerke hier zu viel besseren Resultaten geführt haben.

Der bedeutendste Ankauf von Kunstwerken, den der grofse König je gemacht hat, erfolgte gleich im zweiten Jahre seiner Regierung: es war der Ankauf der Sammlung des Kardinals Polignac im Jahre 1742. In der Hauptsache bestand diese Sammlung ja aus antiken Skulpturen, die jetzt den Grundstock der Antiken-Sammlung der Königlichen Museen bilden, aber aufser diesen Antiken kamen eine ganze Reihe von modernen Kunstwerken nach Berlin und Potsdam, die für die Entwickelung der Kunst in Berlin und für die Neigungen des Königs von grofsem Einfluss geworden sind, so dass es gewiss berechtigt ist, wenn ich hier auf die Geschichte der Erwerbung etwas näher eingehe.

Der Kardinal Melchior de Polignac[1]) hatte seine Antiken-Sammlung im Anfang des vorigen Jahrhunderts in Rom grofsen Teils durch eigene Ausgrabungen zusammengebracht und dieselbe dann später (1731) in sein Pariser Hotel überführen lassen. Es handelt sich hierbei nicht nur um Statuen, Büsten und Reliefs, sondern die Sammlung war auch aufserordentlich reich an Vasen, Urnen und namentlich antiken Platten von Marmor und Halbedelsteinen, die noch heute als Tischplatten einen wertvollen Schmuck der Wohnungen Friedrichs des Grofsen bilden. Wichtiger als diese Antiken sind für uns aber augenblicklich die grofse Anzahl moderner Skulpturen, die der König als Teile dieser Sammlung gleichzeitig erwarb, denn durch diese lernte Friedrich zuerst einige französiche Bildhauer kennen, die für seine ganzen Beziehungen zur Kunst von Bedeutung geblieben sind. In Rom hatte der

[1]) In dem Kaufkontrakt des Agenten Friedrichs des Grofsen, Mathieu François Petit, mit dem Erben des Kardinals, seinem Neffen, »seigneur Louis Héracle Melchior Vicomte de Polignac mestre de camp du regiment dauphin étranger gouverneur de la Ville dupuy et present majeur de vingt cinq ans demeurant à Paris à l'hotel de Louvres rue de Richelieu paroisse saint Roch«, wird der verstorbene Kardinal folgendermafsen benannt: »Feu Eminentissime Seigneur Monseigneur Melchior de Polignac Pretre cardinal de la sainte eglise Romaine, Archeveque d'Auch, commandeur des ordres du Roy, abbé commandataire des abbayes royalles d'auchin, de corbie, de Bomport, de begarre et de mouzon, grand maitre de l'ordre du St. esprit de montpellier«.

Kardinal Polignac mit dem Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam, einem Schüler der französischen Akademie in Rom, Beziehungen angeknüpft und solches Gefallen an seinen Arbeiten gefunden, dass er ihn hauptsächlich zur Restaurierung seiner antiken Statuen verwendete. Unter diesen Restaurierungen waren die berühmtesten die eines kleinen Faun, an dem er Kopf, Arme und Hände neu machte und die Restaurierung oder wohl vielmehr Herstellung der sogenannten Familie des Lykomedes aus einer Anzahl von Torsen, die durch Rauch wieder als Apollo und einige Musen umrestauriert sind. Zum Glück ist eine Statue unverändert geblieben, da der antike Teil derselben zu unbedeutend war, und heute mit Recht in der Abteilung der modernen Skulpturen aufgestellt. Als Restaurierung der Antike hat die Arbeit heute gar keinen Wert, aber als flotte und charakteristische Arbeit Adams ist sie von grofsem Reiz und wir können nur bedauern, dass die Restaurierung der anderen Figuren wieder entfernt ist, ohne dass man sich scheinbar die Mühe genommen hat, die Arbeiten Adams auch nur aufzuheben. Von einigen der Figuren existieren noch Gipsabgüsse, die vor ihrer Veränderung gemacht sind, so z. B. von den heute Polyhymnia und Euterpe genannten Statuen in der Vorhalle des Antilopenhauses im Zoologischen Garten und von der Polyhymnia (bei Polignac Deidamia) im Treppenhause des grofsherzoglichen Schlosses zu Neustrelitz.[1]) Aber nicht nur in der Form von Restaurierungen antiker Skulpturen lernte Friedrich der Grofse Lambert-Sigisbert Adam in der neu erworbenen Sammlung kennen, sondern er erhielt auch zugleich zwei schöne selbständige Arbeiten in dieser Sammlung, die Büsten des Neptun und der Amphitrite, die auf der Ausstellung zu sehen waren und ihren gewöhnlichen Platz in der kleinen Galerie des Schlosses Sanssouci haben. Nach einem Berichte des Direktors der Akademie in Rom, Wleughels, vom 22. Mai 1724, hatten diese Büsten des jungen Künstlers derartig das Wohlgefallen des Kardinals erregt, dass derselbe sie zum Schmucke seiner Wohnung erwarb.[2]) Aufser diesen Arbeiten Adams in der Polignacschen Sammlung erwähne ich noch die bekannte Porphyrbüste des Herzogs von Bracciano im Park von Sanssouci, die angeblich nach einem Modell Bernini's gearbeitet ist, und einige kleinere Marmorwerke von Algardi und seiner Schule in Sanssouci und Charlottenburg. Auch die beiden Kaminvorsetzer aus Bronze mit den Figuren des Herkules und der Deianira im Schloss von Charlottenburg entstammen dieser Sammlung. Von Bouchardon, der mit Adam zusammen nach Rom gekommen war, wurde im Jahre 1731 für Polignac ein antiker Torso als Göttin des Reichtums restauriert, die heute ebenfalls in der Sammlung der christlichen Skulpturen im Museum ihren Platz gefunden hat, da nur der geringste Teil an ihr antik ist. Erwähnt sei auch noch eine schöne Bronzebüste des Kardinals Richelieu von Girardon (im Katalog fälschlich als Arbeit Bernini's bezeichnet), die in der Bilder-Galerie von Sanssouci placiert ist. Die Sammlung Polignac hat demnach nicht nur Bedeutung für die antike Kunstgeschichte, sondern in hervorragendem Mafse auch für die moderne, und aus ihr hat der junge König sein erstes Urteil über die französische Skulptur schöpfen können, das für ihn dauernd geblieben ist, denn wenigstens für die Werke des Adam hat er stets eine Vorliebe bewahrt und ihr Name kehrt öfter in seinen Schriften und Poesien wieder. Es liefs sich nicht mehr feststellen, wer den König zuerst auf die Sammlung aufmerksam gemacht hat. Wie aus dem im Geheimen Staats-Archiv aufbewahrten, auf Pergament geschriebenen

[1]) Vergl. Eggers: Christian Daniel Rauch, Bd. II, S. 288ff. und Bd. III, S. XVIII.

[2]) Vergl. Thirion: Les Adam et les Clodion. Paris 1885.

Kontrakt hervorgeht, liefs der Erbe der Sammlung, der oben bereits genannte Neffe des Kardinals, ein gedrucktes Verzeichnis[1]) herstellen und überall versenden. Unter den verschiedenen Geboten auf die gesamte Sammlung war die des Agenten Friedrichs, des Pariser Bürgers Mathieu François Petit, mit 80 000 livres das höchste, und am 17. Juli 1742 wird der Kontrakt darüber vor Notar und Zeugen ausgefertigt. Die Verhandlungen über den Ankauf müssen aber bereits längere Zeit im Gange gewesen sein, denn bereits am 10. Juni hatte Friedrich an Jordan vom »camp de Kuttenberg« aus geschrieben: »J'ai conclu le marché pour le fameux cabinet du cardinal de Polignac, je l'aurai en entier. On l'enverra par Rouen à Hambourg. Ce sera pour Charlottenbourg un ornement de plus, et qui vous amusera autant que votre bibliothèque.«

Nach Dargensville hätte der jüngere Bruder von Lambert-Sigisbert Adam, Nicolas-Sébastien, die Sammlung nach Berlin begleitet, Thirion[2]) spricht dagegen die Vermutung aus, dass es der Schwager Adams, Thomas Michel, der Vater von Clodion (Claude Michel) und Sigisbert-Michel gewesen sei, der im Jahre 1748 als premier sculpteur du roi de Prusse bezeichnet wird und 1751 thatsächlich in Berlin gestorben ist. Es ist mir nicht gelungen, hierüber Genaueres festzustellen.

Für Friedrich den Grofsen war also die Kunst Lambert-Sigisbert Adams und seiner Brüder, die ihn bei seinen Arbeiten jahrelang unterstützt hatten, ein feststehender Begriff, und seine gute Meinung für sie musste nur erhöht werden, als er im Jahre 1752 zwei seiner Hauptwerke als Geschenk von Louis XV erhielt: »La Chasse« und »La Pêche«, die an der grofsen Fontäne im Park von Sanssouci aufgestellt wurden. Gleichzeitig wurden als Geschenke des französischen Königs der »*Merkur*« und die »*Venus*« von Pigalle, sowie eine Kopie des Ares Ludovisi von Lambert-Sigisbert Adam übersandt. Die Korrespondenz über dieses reiche Geschenk im Geheimen Staats-Archiv in Berlin, und das, was Thirion darüber veröffentlicht hat, ergeben nichts über eine besondere Veranlassung, sondern es scheint ein reines Freundschaftsgeschenk zu sein, dem diese Form gegeben wurde, da Louis XV den Eifer, mit dem Friedrich der Grofse gerade in Paris französische Kunstwerke ankaufen liefs, bekannt geworden sein musste. Die Statuen selber langten erst im Jahre 1752 in Berlin an, aber ein Bericht des Marquis de Puysieulx erwähnt sie bereits im Jahre 1748: »Extrait d'une lettre de Mr. le Marquis de Puyzieulx du 12 e 8bre 1848.«[3]) »Je ne perds pas de vue les statues que le Roy a destinées au Roy de Prusse. On y travaille sans cesse, pour les mettre dans l'état de perfection, et je presse les Sculpteur de S. M. de ne pas perdre un moment à les finir. Je vous charge de dire a Mr. de Podewils qu'elles seront de la plus grande beauté, il y en aura cinq, sauf le Chapitre des accidents, et si belles que même dans Rome elles attireroient l'attention des Curieux. On peut s'en raporter à moy, ayant été plusieurs années en Italie, et étant très difficile à contenter sur pareils ouvrages;

---

[1]) Ein Exemplar dieses Verzeichnisses, das sehr selten sein muss, liegt dem Kontrakt bei: Etat et description des statues tant colossales que de grandeur naturelle, et de demie nature, bustes grands, moyens, et demi bustes, bas-reliefs de différentes espèces, urnes, colonnes, inscriptions, et autres ouvrages antiques, tant grecs que romaines, trouvés à Rome; assemblés, et apportés en France par feu M. le Cardinal de Polignac: à vendre en total ou par parties, dans les temps qui seront indiqués. A Paris, de l'imprimerie de J. B. Coignard, imprimeur du Roy MDCCXLII.

[2]) a. a. O. S. 194ff.

[3]) Geh. Staats-Archiv Berlin. Rep. XI (93), Conv. 108 A.

en un mot le présent sera digne du Prince, qui le donne, et de celuy qui le recevra.« Ein an die direction genérale gerichteter Rapport (abgedruckt bei Thirion a. a. O.), vom Jahre 1750 sagt: dass die Venus von Pigalle Ende August fertig werden soll, und erwähnt, dass jede der beiden Figuren von Pigalle und der Mars von Adam 2 500 livres Gewicht habe. Louis XV spricht in seinem Schreiben vom 16. Januar 1750 nur von vier Statuen, doch beruht das auf einem Schreibfehler oder die fünfte ist erst später hinzugefügt worden: »Monsieur mon Frère. J'envoye à V^re^ Maj^té^ quatre morceaux de marbre que j'ay fait travailler avec quelque soin; Je souhaite qu'Elle les trouve dignes d'être admis dans les beaux jardins de Potsdam, et je la prie de les recevoir comme un gage de l'amitié parfaite avec laquelle je suis inviolablement Monsieur mon Frère

De V^re^ Maj^té^

Bon Frère

à Versailles le 16 Janv^er^ 1750. (gez.) Louis

Aus der Antwort Friedrichs des Grofsen leuchtet die Freude hervor, die ihm das Geschenk bereitet, das seinen Neigungen und Wünschen so entgegenkommt, denn wie wir später sehen werden, bemühte er sich schon seit Jahren, einige schöne Statuen für seine Potsdamer Gärten zu erhalten. »Monsieur mon Frère. J'accepte avec autant de reconnaissance que de satisfaction le nouveau gage d'amitié, que V^re^ Maj^té^ m'offre par sa lettre du 16e de ce mois, en m'envoyant de belles statues de marbre. J'aurai soin de les placer d'une manière à me rappeller souvent le doux souvenir des noeuds d'amitié, qui nous unissent. J'en connois parfaitement le prix, et j'espère que V^ré^ Maj^té^ voudra bien être persuadée, que je porterai toujours ma principale attention à les resserver de plus en plus et à la convainere de l'estime et de l'attachement avec les quels je suis Monsieur mon Frere

de V^re^ Maj^té^

bon Frère

à Potsdam le 31 Janv^er^ 1750. (ohne Unterschrift, weil Konzept)

Was nun die fünf Statuen selber anbelangt, so giebt uns das bereits angeführte Werk von Thirion eine Reihe von Mitteilungen über die Entstehungsgeschichte der drei von Lambert-Sigisbert Adam angefertigten Gruppen.

Die Kopie des Ares Ludovisi von Adam war bereits zwanzig Jahre alt, als sie von Louis XV an Friedrich den Grofsen geschenkt wurde, und das könnte die Auffassung unterstützen, dass der französische König glaubte, Friedrich mit dem Geschenk eines Werkes von Adam eine besondere Aufmerksamkeit zu erweisen. Es galt für die Pensionäre der französischen Akademie in Rom die Regel, dass sie während ihres Aufenthaltes eine Arbeit für den König anfertigten, gewissermafsen als Dank und als Beweis ihres Könnens. Zu diesem Zwecke hatte Adam diese Kopie mit aufserordentlicher Sorgfalt in den Jahren 1726—1730 in Rom ausgeführt, von wo sie in demselben Jahre der Fertigstellung, zusammen mit dem Modell eines »Ulysse se sauvant du naufrage«, nach Paris gesandt wurde.

Die Arbeit trägt die Bezeichnung: »Lamb. Sigisbertus Adam Nanceianus Fecit Romae Anno M. D. C. C. XXX.

Friedrich der Grofse gab der Statue einen Ehrenplatz in der Vorhalle des Schlosses Sanssouci.

Von gröfserem Werte als diese Kopie sind die beiden Gruppen der Fischerei und der Jagd, die Lambert-Sigisbert, gleich nach seiner Rückkehr von Rom im

Jahre 1733, im Auftrage des Königs begonnen haben muss und die ursprünglich zur Dekoration des Schlosses Choisy bestimmt waren. Auf dem Salon von 1739 erregten die ausgestellten Modelle grofses Aufsehen und Bewunderung. Die Fischerei ist durch zwei Nymphen dargestellt, die eine auf einem Felsen und die andere unten sitzend, wie sie gerade ein Netz, das aufser mehreren Fischen einen kleinen Triton enthält, aus dem Meere ziehen. Der Eifer der Nymphen, die seltene Beute nicht entschlüpfen zu lassen, ist sehr lebendig zum Ausdruck gebracht. Die Gruppe der Jagd zeigt zwei Nymphen, von denen die eine gerade einen Reiher an einem Baume aufhängt, während die andere ihr Bogen und Köcher reicht, um sie daneben zu hängen. Die Kompositionen sind von aufserordentlicher Lebendigkeit und die technische Behandlung des Marmors, namentlich auch bei der Behandlung der Details, wie des Fischernetzes, des Gefieders des Reihers u. s. w., zeugen von aufsergewöhnlichem Geschick. Bemerkenswert ist namentlich auch die Lebenswahrheit, mit der alle Tiere dargestellt sind. Vollendet wurden die beiden Arbeiten erst im Jahre 1749, so dass Adam trotz der Hülfe seiner Brüder, sechszehn Jahre daran gearbeitet hat; allerdings hatte er noch mehrere grofse Arbeiten daneben fertig zu stellen. Für die Gruppe der Jagd hatte Lambert-Sigisbert den Preis von 25 000 und für die Fischerei 38 000 livres gefordert, musste sich aber schliefslich mit einem Gesamtpreis von 52 000 livres begnügen. Die Aufstellung im Freien, ohne jeden Schutz, ist den Gruppen natürlicherweise nicht gut bekommen und die fein ausgearbeiteten Details sind schon vielfach beschädigt.

Die künstlerisch wertvollsten Figuren aber, die als Geschenke Louis' XV nach Potsdam kamen, sind die beiden Statuen des Merkur und der Venus von Pigalle, Werke, um die wir noch heute von den Franzosen beneidet werden, in demselben Sinne, wie schon Voltaire 1763 an Pigalle schrieb: »Il-y-a longtemps, Monsieur, que j'ai admiré vos chefs d'oeuvre qui décorent un palais du roi de Prusse et qui devraient embellir la France.« Die Statue des Merkur, die schönste der beiden, ist in die Königlichen Museen überführt und durch eine Kopie ersetzt worden. In der Sammlung Julienne befand sich eine Terrakotta-Skizze zum Merkur von Pigalle's eigener Hand, die mit der Sammlung 1767 zusammen verkauft wurde.

Das Geschenk Louis' XV war den Wünschen Friedrichs des Grofsen zuvorgekommen, der sich schon seit längerer Zeit um einige schöne Statuen für seine Potsdamer Gärten bemühte, denn schon am 16. August 1745 hatte der König an den Grafen Rothenburg in Paris geschrieben, dass derselbe Petit beauftragen solle, ihm zwei schöne Marmorgruppen zu besorgen. Das Sujet sei gleichgiltig, wenn es nur schön sei, die Gruppen könnten selbst 5000—6000 Thaler kosten. Aber erst zehn Jahre später scheint es zu einem wirklichen Auftrage von Seiten des Königs gekommen zu sein; leider fehlt gerade der Anfang einer ungedruckten Korrespondenz des Königs und seines Vorlesers de Catt mit dem Bankier Mettra in Paris, der mit seinem Vater der Nachfolger Petits als Agent des Königs in Paris geworden war. Die Entstehungsgeschichte der vier Statuen scheint sich aber so abgespielt zu haben, dass zuerst Slodtz mit den Statuen eines Apollo und einer Diana, Lambert-Sigisbert Adam mit der eines Mars, und Coustou le jeune mit der einer Venus beauftragt wurden, und dass mit den drei Künstlern ein förmlicher Kontrakt über diese Arbeit abgeschlossen wurde. Da nun L. S. Adam am 13. Mai 1759 gestorben war, wurde der Mars ebenfalls an Coustou übertragen, doch musste den Erben Adams für die angefangene Arbeit 1200 Francs bezahlt werden. Slodtz starb im Jahre 1764 und am 21. Januar 1765 sendet Mettra mehrere Entwürfe von Le Moine und Vassé zu

den Statuen eines Apollo und einer Diana, auf die hin Friedrich der Grofse Le Moine mit der Anfertigung des Apollo und Vassé mit der der Diana beauftragte. Die Klarstellung dieser Schiebungen ist dadurch noch schwieriger, dass François-Gaspard Adam, der jüngste Bruder Lambert-Sigisberts, Berlin im Jahre 1760 ebenfalls mit Hinterlassung eines unvollendeten Mars verliefs, der später von Sigisbert Michel vollendet wurde, und dass nach seinem im Jahre 1761 in Paris erfolgten Tode seine Witwe von Friedrich dem Grofsen mehrfach die Bezahlung unvollendeter Arbeiten ihres Mannes forderte. Genannt werden dabei aber immer nur die Statuen Winterfelds und Schwerins, die ebenfalls von Sigisbert Michel vollendet wurden. Die Lückenhaftigkeit und Zerstreutheit der erhaltenen Korrespondenzen und Dokumente erschweren überhaupt alle Arbeiten auf diesem Gebiete aufserordentlich.

Die Fertigstellung der vier Statuen durch Guillaume Coustou le jeune, Jean-Baptiste Lemoyne und Louis-Claude Vassé zog sich noch mehrere Jahre hin, und die Zähigkeit, mit der die Künstler oder der Agent Mettra immer neue Ansprüche erhoben, scheinen dem König vielen Ärger bereitet zu haben. Der Preis der einzelnen Statuen geht aus der Korrespondenz nicht ganz klar hervor; jedenfalls erhalten die Bildhauer für jede Statue zweimal je 3000 und einmal 7000 livres, das würde also mindestens 13000 livres für jede Statue machen. Jm Jahre 1771 sind endlich alle vier Statuen so weit fertig, dass sie nach Potsdam übersandt werden konnten, wo sie an den Thüren in der Bilder-Galerie von Sanssouci aufgestellt wurden. Gleich beim Eintritt in die Bilder-Galerie links steht der schöne Apollo von Lemoyne, langsam vorwärts schreitend, das lorbeerbekränzte Haupt etwas nach links gewandt. Der von den Schultern herabfallende Mantel ist vorn um die Hüften geschlungen, In der herabhängenden Linken hält er die Leyer, mit der Rechten nimmt er von dem Ast eines hinter ihm stehenden Baumes einen Lorbeerkranz. Die Statue ist ein hervorragendes Werk Lemoyne's und überhaupt französischer Kunst des XVIII Jahrhunderts, sie ist am Sockel links bezeichnet: *J. B.ta Lemoyne Parisinus | fecit 1771.* Eine schwächere Arbeit ist das Gegenstück an der anderen Seite der Thür, die eilig vorschreitende Diana von Vassé, die bezeichnet ist: *Lud. Vassé | Parisinus | fecit Anno 1769.* An der gegenüberliegenden Thür, die in das kleine Kabinet führt, stehen links und rechts der Mars und die Venus von Coustou, von denen die letztere ein würdiges Gegenstück zum Apollo Lemoyne's ist. Beide Statuen waren im Salon von 1769 ausgestellt und sind bezeichnet: *Guill. Coustou Fil. Fecit Paris 1769.* (Bei der Venus fehlt das Fecit.) Diese vier Statuen allein sind es wert, dass die schöne Bilder-Galerie bei Sanssouci von den Kunstfreunden öfter aufgesucht werde als es geschieht; auch die Gemäldesammlung enthält noch manche Perlen, und dieselbe ist in den letzten Jahren durch Ersatz der wertlosen Bilder aus den Beständen der königlichen Schlösser durch viele kunstgeschichtlich und künstlerisch wertvolle Bilder vermehrt worden.

Wir haben bereits oben gesehen, welchen grofsen Umfang die Gemälde-Ankäufe Friedrichs durch seinen Agenten Mettra in Paris in den Jahren 1766 und 1767 haben, über die ein glücklicher Zufall uns die Korrespondenz zum Teil erhalten hat. Von noch gröfserer Bedeutung sind die Ankäufe von Skulpturen, Bronzen, Vasen u. s. w. in diesen Jahren, namentlich auch deshalb, weil auf diesem Gebiete mit oder ohne Absicht nicht in dem Mafse betrogen werden konnte, und weil es mir gelungen ist, einen grofsen Teil dieser Gegenstände, namentlich die aus der Sammlung Julienne stammenden, in den Schlössern wieder festzustellen.

Am 25. Juli 1766 entschuldigt sich Mettra lebhaft deswegen, weil eine Sendung mit Marmor-Tischplatten (deux tables bordées de verde antique) und zwei Alabaster-Vasen in sehr beschädigtem Zustande in Berlin angekommen sind; auch setzt er die Gründe auseinander, warum er nicht die zuerst von ihm vorgeschlagene Uhr, sondern eine andere, reichere gesandt habe, deren Wert auf 12 000 livres geschätzt worden sei. Kristallkronen werden vom König viel begehrt, doch als Mettra einmal eine mehr senden will als der König bestellt hat, erfolgen heftige Vorwürfe deswegen. Interessant ist auch der Umstand, dass Mettra Proben von solchen Sèvres-Porzellanen für 343 livres senden muss, die augenblicklich am gangbarsten im Pariser Handel sind. Mettra empfiehlt dabei die Dekorierung der Nachahmungen mit Landschaften oder Figuren, eventuell auf farbigem Grunde. Die weifsen Stücke sollten wenigstens »simples filets d'or« erhalten. Mettra hat bereits einen Kaufmann an der Hand, der den Vertrieb der Berliner Porzellane übernehmen will, von denen er sich namentlich in der Zeit des Jahreswechsels und anderer Geschenkzeiten einen reichen Absatz verspricht. Unter anderen Gegenständen macht der Agent auch auf einen Diamanten aufmerksam, dessen Modell er mitschickt, der für den Preis von 200 000 livres verkauft werden soll. Über das Angebot von zwei Statuen Pigalle's »L'Amour et L'Amitié« kommt es zu längeren Verhandlungen, die sich aber zerschlagen, da die Verkäufer von ihrer Forderung von 40 000 livres nichts herunterlassen wollen.

In demselben Jahre kommt es aber zu einem der wichtigsten Ankäufe Friedrichs des Grofsen, dem die königlichen Schlösser eine Reihe von Kunstwerken ersten Ranges verdanken. Am 9. Januar 1767 übersendet Mettra den Katalog der vente Julienne[1]), aus der wir schon oben einige von ihm für den König angekaufte Bilder erwähnt haben, und in der im Ganzen für 40 789 livres 18 sous Gegenstände gekauft sind. Mit Hülfe der Beschreibungen von Österreich und Nicolai und den Beschreibungen des Katalogs konnte ich 11 Stücke in den Schlössern feststellen, die hier mit den Worten des Katalogs zusammengestellt werden.

1. u. 2. Kat. No. 1260. »Deux vases de porphire en forme d'urne, bien évidés avec leurs couvercles, ils sont contournés en spirale, et les anses en forme de pattes d'écrevisses; leur hauteur de 24 pouces, posés sur des socles de verd d'Egypte antique, avec des masques de lions aux quatre faces, en bronze doré d'or moulu, hauteur 11 pouces.

Tout le monde sait la difficulté que l'on a à travailler cette matière, et par conséquent de quelle conséquence sont ces deux morceaux, que l'on peut assurer être du travail le plus exquis, et d'une parfaite conservation.« — Diese beiden schönen Vasen stehen anf den Kaminen der Jaspis-Galerie im Neuen Palais.

3. Kat. No. 1261. »Un autre vase de porphire, et son couvercle applati à côté avec des anses, doré d'or moulu, sur un pied de même: la hauteur totale 18 pouces.«

Diese Vase liefs König Friedrich Wilhelm II aus dem Neuen Palais in seine Wohnung im Berliner Schloss (Königskammern) bringen, wo sie noch heute ihren Platz hat. Auf der Ausstellung stand sie im Uhrsaal in der Mitte des Schreibtisches Friedrich des Grofsen. Vergl. die nebenstehende Tafel, Fig. No. 2.

4. u. 5. Kat. No. 1276. »Deux vases en navette avec leur couvercle, d'albâtre orientale, ornés de bronze, dorés d'or moulu, sur des socles de breche verte et piédestaux de bronze dorés d'or moulu: hauteur totale 12 pouces.«

---

[1]) Pierre Remy: Catalogue raisonné des tableaux dessins et estampes, et autres effets curieux après le décès de M. de Julienne etc. Paris 1767.



1. 2. 3.

VASEN AUS MARMOR UND PORPHYR MIT VERGOLDETEN BRONZEN

KÖNIGLICHE SCHLÖSSER

17



Diese beiden Vasen sind mit der vorigen zusammen in das Berliner Schloss gekommen, neben der sie auch auf der Ausstellung standen.

6. Kat. No. 1236 (Bronze). »Mercure, figure debout très bien réparée de 22 pouces de haut, d'après l'original de Jean de Bologne, qui est à Florence sur un joli pied de marqueterie de cuivre, garni de bronze doré.« Neues Palais.

7. Kat. No. 1239. »Hercule qui suffoque Anté, grouppe de trois figures, sur un pied de bronze doré d'or moulu: hauteur 24 pouces.« Neues Palais. Nach Nicolai wäre auch eine in demselben Raume wie die beiden soeben erwähnten Bronzen placierte kleine Bronze der Venus von Medici aus der Sammlung Julienne; im Katalog ist dieselbe aber nicht verzeichnet.

8. u. 9. Kat. No. 1264. »Deux bustes de très forte nature, faits d'une pierre verdâtre, que les Italiens appellent pierre de Parangon avec des yeux d'agate onix rapportés; l'une est la tête de Cicéron, l'autre celle de Drusus, fils de Tibere; l'un a un bout de draperie en bronze doré d'or moulu: tous les deux sont sur des socles pareillement de bronze doré d'or moulu. — L'on pense que ces deux morceaux sont très anciens et faits d'une main habile. Ils marquent très bien dans cette collection.«

Die beiden Büsten standen in der Bibliothek Friedrichs des Grofsen im Neuen Palais, heute befinden sie sich in der Abteilung der antiken Bildwerke in den Königlichen Museen (Katalog No. 342, Julius Caesar und 1332 Augustus). Die Auffassung dieser Büsten als Antiken ist schon vielfach mit Recht angezweifelt worden und es ist jedenfalls beachtenswert, dass der Katalog der Sammlung Julienne sie als solche nicht bezeichnet.

Österreich erwähnt noch ein Marmorwerk in der Bilder-Galerie von Sanssouci: Kleiner sitzender Bacchus, neben ihm ein Satyr und ein Tiger, legt die linke Hand auf eine antike Vase, angeblich aus der Schule Michelangelo's, als aus der Sammlung Julienne's stammend; das ist aber ein Irrtum, der vielleicht dadurch entstanden ist, dass diese Skulptur, das Werk eines Italieners oder eines von Italien stark beeinflussten Franzosen des XVII Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Sammlung Julienne von Mettra aus Paris abgesandt wurde. Der König musste es mit 6000 livres bezahlen. Zu diesen Erwerbungen kommen noch die beiden schon erwähnten Bilder von Carle van Loo und van der Werff, so dass jedenfalls der gröfste Teil dieses Ankaufes wieder festgestellt ist. Julienne war bekanntlich im Besitz einer grofsen Anzahl von Bildern Watteau's, den er besonders begünstigte und dem er durch das umfangreiche Kupferstichwerk nach seinen Gemälden und Zeichnungen das denkbar schönste Denkmal setzte, und auch Friedrich der Grofse ist in den Besitz einer ganzen Reihe von Bildern Watteau's aus dem ehemaligen Besitz Julienne's gekommen, aber er muss sie schon lange vor Julienne's Tode unter der Hand erhalten haben, denn bei der Versteigerung der Sammlung waren nur noch sieben Bilder Watteau's vorhanden (vergl. Dohme a. a. O.).

Sechs Wochen nach der Absendung dieser Ankäufe schickte Mettra eine zweite Gruppe von »Tables, Vases, Bronzes et Tableaux« an Friedrich den Grofsen ab, für die er 43 680 livres in Rechnung setzt; doch wissen wir leider nichts Näheres über den Inhalt dieser Sendung. Es sind aber noch eine ganze Reihe von entsprechenden Gegenständen aus dem Besitz Friedrichs des Grofsen vorhanden, die wir dieser Verbindung des Königs mit Mettra verdanken werden. Erwähnenswert sind namentlich eine ganze Reihe von mit vergoldeten Bronzen montierten Marmorvasen aus den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, unter denen namentlich zwei Vasen,

ungefähr vom Jahre 1770, wegen ihrer schönen Formen und der Feinheit ihrer Bronzen und Schönheit der Vergoldung bemerkenwert sind (vergl. Tafel, Fig. No. 3); Monsieur Beurdeley in Paris besitzt zu denselben, seiner freundlichen Mitteilung zufolge, den ersten Zeichnungsentwurf. Auf der Ausstellung waren aufser den erwähnten noch eine ganze Reihe von derartigen, mit Bronze verzierten Marmorgefäfsen aus dieser späteren Zeit zum ersten Male den Kunstfreunden sichtbar gemacht, während andere von ihrem Platz nicht entfernt werden konnten. Noch beschränkter wie mit diesen Arbeiten, konnten auf der Ausstellung die gröfseren Marmorbildwerke aus den königlichen Schlössern und Gärten gezeigt werden, so dass gerade dieser Teil der Sammlungen des Grofsen Königs nur eine sehr magere Vertretung fand. Aufser den schon genannten Skulpturen brachte die Ausstellung aus königlichem Besitz noch ein kleines reizvolles sitzendes Mädchen aus weifsem Marmor, das sich in seiner Auffassung und Technik am meisten der Kunst Falconets nähert, ohne ihm aber mit Sicherheit zugeschrieben werden zu können.

Besser wie diese Pariser Künstler, waren die französischen Bildhauer auf der Ausstellung vertreten, die in Berlin in direktem Auftrage Friedrichs arbeiteten, wie François-Gaspard Adam, Sigisbert Michel und Jean-Pierre-Antoine Tassaert, deren Leben und Arbeiten für den König ich noch einer besonderen Arbeit vorbehalte.

ANHANG

Auszüge aus Bruchstücken der Korrespondenz Friedrichs des Grofsen und seines Vorlesers de Catt mit dem Bankier Mettra in Paris, betreffend den Ankauf von Kunstgegenständen durch den König.

I. Briefe Mettra's an Friedrich den Grofsen.
(Königliches Haus-Archiv, Rep. XLVII.)

Paris 18 October 1764.

Le S[r] *Coustou,* que Votre Majesté a chargé de l'exécution de la Statue de *Mars* supplie Votre Majesté de lui faire payer douze cent livres pour completer l'acompte de 3000 livres qui a été payé pour chacune des trois autres statues et donc il n'a reçu pour celleci que 1800 francs, le surplus ayant été adjugé par la justice à la succession du feu S[r] *Adam* précédement chargé de cet ouvrage. Le s[r] Coustou demande qu'il soit fait avec lui un traité en bonnes formes aussi qu'il a été fait avec le s[r] *Slodtz* et lui pour les autres statues. Si c'est l'intention de V. M. je la supplie de m'autoriser à cet effet.

Dann bittet Mettra noch um Zahlung einer Restforderung von 15132,19 Livres.

Paris 21 Januar 1765.

Sire

Les S[rs] *Le Moine* et *Vassé* sculpteurs de notre académie que V. M. a chargé des statues d'*Apollon* et de *Diane* que devait faire le feu s[r] Michel-Ange *Slodtz,* mettent à vos pieds les croquis de dessins qu'ils ont projettés pour ces figures et supplient V. M. de Leur renvoyer ceux quelle aura daigné choisir.

Suivant les conditions des traités que V. M. a ci-devant approuvés et qui me serviront de Modeles pour ceux que selon ses ordres je dois faire avec les s[rs] *Le Moine* et *Vassé,* il est du à ces sculpteurs et au s[r] *Coustou* chargé des statues de *Mars* et de *Venus,* pour les secondes accomptes des quatre figures . . . . L. 12 000

Il revient au s[r] Coustou sur le premier accompte à cause des frais de la succession *Adam* . . . . L. 1 200

V. M. m'a ordonné de faire l'acquisition du lustre de cristal de Roche dont j'ai mis le modele à ses pieds, et quelle a agreé pour le prix de . . . L. 28 000

En total Livres de France 41 200

Le lustre est prêt à partir. Comme je dois faire ces payments en argent comptant, je supplie V. M. de m'en vouloir bien faire les fonds.

Note des Avances de L. S. Mettra de Paris faites par les ordres et pour le compte de Sa Majesté Le Roy de Prusse

1766		L.	
Avril 11	Pour le montant du Compte envoyé cejourdhuy	68 792	—
Juin 1	Payé à Monsieur Dalembert six mois de Pension	600	—
» 18	Payé à Monsieur Thiriot trois mois de ses honoraires . .	300	—
Juillet 6	Pour Envoy de deux Stes familles du Correge et de Raphael	60 000	—
	Envoi d'essais de Porcelaine	343	10
	Pour envoy d'un tableau de Vanderwerff	8 000	—
Aoust 14	Frais de voyage des Srs Grosellier et Tournaut	1 200	—
	Provision sur les d'articles, Emballage et douane des Correge et Raphael, Ports de lettres, paquets et autres faux frais concernant l'exécution des ordres de Sa Majesté pendant les six premiers mois 1766	6 800	—
		146 035	10
	Bez. durch Splittgerber & Daun	108 000	—
	L.	38 035	10
	Payé à Monsieur Thiriot 3 mois des honoraires	300	—
	Pour le restant dû sur une *Tenture de Beauvais*	8 000	—
	Pour second et dernier Payement de trois Lustres de Cristal de Roche	18 000	—
	Honoraire du peintre de la manufacture pour augmentation sur la hauteur des Tentures au delà des mesures ordinaires, Douane, Emballage et Provision	2 800	—
	L.	67 135	10

10 Juli 1767.

Les acquisitions que j'ai faites suivant les ordres de V. M. à la vente des Effets de Mr de Julienne sont parti avec les passeports d'Exemtion des droites de sortie que la Cour de France m'a donnés pour cette expidition destinée à V. M. J'attens de vos etc. etc.

Note des avances etc.

1767		L.	
Avril 10	Pour le montant du Compte envoyé le 10 Avril 1767 dans lequel n'a pas été compris le dernier Payement des Lustres dont l'Expedition est retardée pour l'attente de l'arrivée des Cristaux	54 313	10
Mai 1	Envoi de Livres	61	16
	Achats faits à la Vente du Cabinet de M. de Julienne . . .	40 789	18
	Statue de Bachus par Michel-Ange	6 000	—
	Provision et Emballage de ces articles et de ceux c'y après en 26 Caisses	6 400	—
Juin 4	Payé à Mr. Dalembert six mois de Pension	600	—
» 16	à M. Thiriot	300	—
	Envoi de Tables, Vases, Bronzes et Tableaux suivant la note c'y jointe L. 41 600 } Provision » 2 080 }	43 680	—
	Porte de Lettres, expedition etc. etc. pendant les 6 premiers Mois 1767	4 600	—
	L.	156 745	4

II. Briefe Mettra's an de Catt.
(Königliches Haus-Archiv, Rep. XLVII.)

Paris 23 Juni 1766.

Vous ne me parlez plus du tableau de M. Amand. Cet honnête homme attend toujours avec soumission ce qu'il plaira au Roi d'ordonner sur son sort.

Paris 4 Juli 1766.

Je vous envoye une note de tableaux qui sont à bon marché. Ils forment une des plus agreables collections que j'aye vue. Le Rubens est une esquisse finie du beau tableau qu'il a fait à Rome pour y faire connaitre ses talents. Les deux Rembrandt sont très gracieux et de la plus belle expression, on ne donnera ces tableaux pour les prix indiqués que pour avoir de l'argent comptant. C'est une très belle occasion.

Paris 21 Juli 1766.

J'ai été bien sensible a ce que vous m'avez marqué à l'occasion du *Leonard* et du *Jules* et j'ose vous assurer que je ne merite pas les reproches que vous me faites à ce sujet. Je n'épargne aucune soin pour procurer au Roi les meilleurs marchés possibles comme les plus beaux morceaux, mais la rareté de ceux de ces deux maitres aussi bien conservés et le prix que l'affluence des étrangers a mis aux beaux tableaux ne m'a pas laissé douter un moment que le prix de ceuxci n'était pas trop haut. D'ailleurs je ne m'en raporte jamais à moi même dans ces occasions et tous les connaisseurs que j'ai consultés les ont estimés bien au dessus de ce prix. C'est ce qui m'a déterminé a conclure ce marché quand le vendeur consentit à donner le tableau de Jules, et ces deux tableaux me resteront maintenant sur mon compte si le Roi persiste a ne les pas agréer. Les conditions que j'avais faites avec le vendeur lors de l'envoi du Leonard était de lui remettre le tableau ou le valeur au bout de quatre mois.

Je vous supplie de nouveau, Monsieur, de ne confier les tableaux gatés qu'à un homme bien prudent, quand le papier est collé, un peu d'eau le detache sans risque. Il y a bien peu de chose à la draperie du Diogene. Le prix des tableaux rares est exorbitant. On me demande trente mille livres d'un grand tableau de Pietro de Cortona, je l'ai fait voir. Il est bien regardé pour le plus beau tableau connu de ce maitre, je vous en enverrai ces jours ci le dessin.

Paris 25 Juli 1766.

Je suis penetré jusque au fond de l'àme des reproches que vous me faites par la lettre dont vous m'avez honoré le 13 courant. L'idée d'avoir pu déplaire un moment à votre auguste monarque me plonge dans le chagrin le plus violent. Le seul bien que j'ambitionne, est de me rendre digne de la confiance qu'il daigne me temoigner, et le but de tous mes desirs est de lui voir agrée l'hommage entier de mes jours et de mes services. Je supplie Sa Majesté de ne pas imputer a negligence de ma part les accidens qui sont arrivés aux tables et aux vases. L'emballage en a été fait sous mes yeux et aucune precaution n'y a été épargnée. Je vous ai prevenu dans le temps de la rareté de ces sortes de tables: celles ci sont ce que j'ai pu trouver de mïeux et tous les connaisseurs m'ont assuré qu'elles étaient à très bon compte. Je ne fais jamais d'acquisition sans m'aider des lumieres des plus habiles artistes et de nos academiciens. Les deux tables bordées de verd antique ont été fort estimées comme un morceau superbe. Je vous prie, monsieur, de vous rapeller qu'un pied ayant été brisé a un des vases de porphire que j'avais annoncé et la pendule que j'avais proposée d'abord n'étant pas fusée, j'ai pris en place ces deux vases d'albâtre et la riche pendule qui est bien plus belle que l'autre. Cette pendule seule qui était dans les caisses Nr. st et ss a été estimée L. 12 000.

Le tableau de Diogene est un dex ceux que j'ai le plus faire examiner, on l'a estimé un des plus beaux et de plus vigoureux du Guide. Celui a qui j'ai acheté le Jules Romain offre de le reprendre pour L. 5000 ou pour un article a choisir de la note que je vous ai

envoyé dernierement. Je suis bien étonné que le Leonard n'aie pas reuni tous les suffrages chez vous. Les morceaux anciens aussi corrects et aussi bien conservés sont devenus ici de la plus grande rareté surtout depuis que l'affluence des etrangers les ont fait monter a des prix exorbitans. La ste famille de Raphael de la caisse rs est mise au niveau de celle que le Roi de France a payée cent vingt mille livres.

Paris 28 Juli 1766.

Voici la note des articles qu'on propose a choisir pour remplacer le Jules Romain. J'ai à vous observer qu'ayant examiné de nouveau l'esquisse de Rubens j'ai vu qu'on l'avait entierement gatée en la voulant retoucher. Les repeints ont repoussé en plusieurs endroits et je crains bien qu'ils ne puissent pas même supporter le voyage. Cette esquisse était en meilleur état quand je l'ai proposée.

Paris 15 August 1766.

Le Roy ayant bien voulu me faire payer par Mr Splitgerber et Daun L. 50 000 a compte sur mes avances je vous remets ci'-joint la note de ce qu'il me reste a supplier votre auguste monarque a me faire rentrer montant a L. 96 035,10.

Je compte que la seconde tenture de Beauvais representant les amours des dieux sera bientôt prête, j'aurai dans deux mois les trois lustres de crystal de Roche, pour lesquels reste a payer: L. 18 000 que je supplie Sa Majesté de me faire payer. . . .

Paris 1 September 1766.

C'est avec une douleur d'autant plus vivre que j'ai appris que les deux tableaux sur marbre que j'ai achetés dernierement par ordre de Sa Majesté ont paru n'être pas du Correge et de Raphael, que cette imputation a pu faire soupçonner mon zêle. Je sens trop le prix de la confiance dont le Roi daigne m'honorer pour m'en rapporter a mes propres lumieres dans les acquisitions et Je ne me suis determiné a proposer ces deux tableaux a Sa Majesté que d'après le temoignage unanime qu'ont rendu en leur faveur les plus habiles connaisseurs d'ici. Ils regardent celui du Correge comme un des plus beaux de ce maitre et mettent celui de Raphael au niveau de celui qu'est à Versailles. Les Srs Colins, Boileau et Doujeux reconnu dans toute l'Europe pour les plus versés dans cette pratique m'ont donné le certificat ci-joint. J'implore d'ailleurs l'équité de Votre Auguste Monarque pour que l'on ne m'impute point les accidens arrivés en route a ces deux rares morceaux et qui sans doute ont été occasionné par quelque evénement extraordinaire puis qu'aucune precaution n'a été épargnée dans l'emballage qui a été fait sous mes yeux. Sans ces dommages, celui de qui je les tiens les aurait repris et je supplie Sa Majesté de ne point ordonner que ces tableaux brisés sans qu'il y ait de ma faute, restent sur mon compte.

Je vous ai envoyé les échantillons de Porcelaine que vous avez reçus, uniquement pour vous donner une idée des formes d'usage ici. On peut orner ces ouvrages de figures et de paysages même de fonds de couleur, ceux en blanc avec de simples filets d'or se rendront bien ici, mais il est necessaire qu'on les puisse donner au même prix et même a meilleur compte qu'à Seve.

Paris 26 Dezember 1766.

Pour me conformer aux ordres de Sa Majesté j'ai fait la recherche d'un lustre de crystal de Roche qui fut digne d'orner un de ses palais, j'en ai trouvé un à vendre, monté en lyre de cinq pieds de haut sur trois de diamétre, terminé par une fort belle poire. La plupart des pièces principales sont pures, il est bien garni de crystaux a huit bobeches et huit vases et il est très bien monté. Il apartient a un de nos financiers qui ne s'en defaie que parce qu'il est trop fort pour son sallon et il en veut L. 26 000.

J'aurai ces joursci les desseins de quatre belles statues; voici le modele et la forme d'un diamant d'une tres belle eau qui est à vendre, on en demande deux cent mille livres. Si le Roi vouloie en faire l'acquisition vous m'obligeriez de le faire estimer chez vous ce qui est facile a faire sur la vue de la forme et la note du poids.

Le marchand d'ici qui m'avait remis les modeles de porcelaine pour donner une idée des formes qui sont d'usage ici aurait desiré avoir des ouvrages de votre manufacture pour les debiter au renouvellement de l'anée, temps des presents et des emplettes. Si on se conforme a la note que je vous ai envoyée, il espère pouvoir en procurer un debouché avantageux.

Paris 9 Januar 1767.

J'ai l'honneur de vous envoyer le croquis de deux des plus beaux morceaux du celebre Pigale. Il les avait faits pour Mme la marquise de Pompadour et on les met au rang des premiers ouvrages de sculpture. Le groupe de l'amour et l'amitié est connu de toute l'Europe. On veut vendre ces deux objets qui ont toujours fait pendants L. 48 000.

Il vous parviendra aussi le catalogue de la vente de Monsr de Julienne pour la quelle je supplie Sa Majesté de me donner ses ordres et de me faire payer des fonds pour les acquisitions qui doivent être au comptant.

J'attends de son équité et bonté le payement de mon compte de L. 67 192.

Paris 16 Januar 1767.

J'ai eu l'honneur de vous envoyer le 5 de ce mois les dessins du fameux groupe de l'amour et l'amitié par le Sr Pigale et de son pendant. L'occasion qui se presente maintenant pour les avoir est unique et mes recherches ne m'ont indiqué jusque à present aucun autre morceau de sculpture qui put remplir les vues Sa Majesté et qui soit digne d'orner ses Palais. On ne pourra pas les avoir a moins de quarante mille livres les deux. Il vous sera parvenu le catalogue du cabinet de feu Monsr de Julienne dont on fera la vente vers le mois de mars prochain.

Paris 26 Januar 1767.

Voici le croquis et les propositions d'une belle figure de marbre qu'un particulier d'ici veut vendre L. 6000 et qui est propre a orner le milieu d'un parterre ou d'un bosquet.

Paris 6 Februar 1767.

J'ai bien reçu la lettre dont vous m'avez honoré le 27 decbre je crois bien qu'on ne veuille rien rabattre sur les statues de M. Pigalle. A l'égard du diamant j'ai compris par les discours du proprietaire qu'il se trouve en besoin d'argent et qu'en le payant en argent comptant on l'aurait à moins de cent cinquante mille livres; je me conformerai aux ordres de Sa Majesté pour la vente du cabinet de M. de Julienne qui ne s'ouvrira qu'à la fin du mois prochain, j'attends de ses bontés et de justiece qu'elle voudra bien me faire payer le montant de mon compte precedant à fin que cette somme me serve aux acquisitions qu'elle m'ordonne de faire et qui doivent se payer comptant.

Paris 9 Februar 1767.

Je vous prie de mettre aux pieds de Votre Auguste Monarque la lettre cijointe que j'ai pris la liberté de lui écrire pour le supplier de m'accorder un titre qui me mette a portée de remplir ses ordres dans toute l'étendue de mon zele. Ne serait il point temeraire d'esperer des bontés d'un roi qui merite si bien le surnom de bienfaiteur de l'humanité, qu'il voulue bien y joindre un revenu annuel qui me serait une preuve que les services de mon pere et les miens ont été agréables a Sa Majesté. Je me flatte d'autant plus d'obtenir le titre qui faie l'objet de mes voeux, que le Roi avoie daigné le conferer au feu M. Petit et vient de l'accorder au comte de Barberin pour d'autres objets.

Je réclame de nouveau l'équité de Sa Majesté pour le payement de mon compte de L. 67 135.

Paris 13 Februar 1767.

Je n'ai pas reussi dans les soins que je me suis donné pour obtenir un rabais sur les deux groupes de Pigalle dont on veut quarante mille livres. On assure que cet artiste en

demandait une plus forte somme et est certain que le groupe de l'amour et l'amitié est regardé comme son chefd'oeuvre et qu'on ne pourrait remontrer de semblables morceaux de remontre.

J'apprends avec la plus vire reconnaissance que le Roi a daigné temoigner qu'il donnerait des ordres pour qu'il me soit fait un prompte payement dont j'ai vu grand besoin.

Paris 20 März 1767.

J'attends les ordres de Sa Majesté pour les deux statues de Pigalle dont j'ai engagé le proprietaire a suspendre la vente: elles sont vivement demandées par la cour de Russie et un de nos seigneurs.

Je suis penetré de la plus vive et de la plus respectueuse reconnaissance pour la bonté que Sa Majesté a de m'accorder le titre de Son agent, cette faveur m'est d'autant plus précieux qu'elle me mettra a portée d'executer avec moins d'obstacles les ordres dont elle daignera de me charger et de me livrer entierement à l'ardeur du zele qui m'anime pour son service, j'en attends les lettres avec tout l'empressement d'un coeur que cette nouvelle a rempli de la joye la plus pure.

Paris 6 April 1767.

J'ay suivi exactement la vente du cabinet de M. de Julienne suivant les ordres de Sa Majesté; j'ai acheté le S. Jérome de Vanderwerff pour L. 2530 . . La charité Romaine de Rubens a été rendue L. 5000 :« :« quoique ce soit un beau tableau, j'ai pensé que je servirais mal les intentions du Roi en faisant l'acquisition, il est noir, point gracieux et en foit mauvais état. Les autres articles que le Roi desire n'ont pas encore été mis en vente.

Paris 10 April 1767.

Je prends la liberté de mettre aux pieds de Sa Majesté le compte des avances que j'ay faites suivant Ses ordres montant à L. 54313.10^{s}, je n'employe par les 18000 qui restent à payer sur les lustres, quoique j'aye pris des engagements pour cette somme avec celui qui s'est engagé de me les fournir; il a été obligé de me demander un delai pour la livraison à cause du retard d'un petit nombre de pièces qui luy manquent encore et qu'il attend de Milan. Son correspondant en cette ville a eu la mauvaise foy de disposer d'un autre coté des cristaux qu'il aurait dû lui expedier il y a six mois.

III. Briefe Friedrichs des Grossen an Mettra.
(Königliches Geheimes Staats-Archiv, Minüten, Bd. 71.)

Au Sr Mettra à Paris.

J'ai reçu votre lettre du 26e Juin d^{r} et comme je vois par son contenu qu'il est encore dû aux sculpteurs chargés de l'exécution des quatre statues la somme de 28 m. L., je vous ferai compter cet argent là à mesure que vous ferez partir les dites statues. Au reste j'attends encore le lustre, que vous aviez promis de m'expédier il y a deux ans. J'espère que vous ne l'oublierez pas tout à fait. Et sur ce etc. à Potsd le 7e Juillet 1769.

Au Sr Mettra à Paris.

J'ai reçu avec votre lettre du 25e Juillet d^{r} la notes des avances que vous pretendez avoir faites pour mon compte et suis étonné de voir par son contenu, que vous demandez des remboursements dans le temps que vous avez déjà reçu au dela de ce que vous avez à prétendre. Deduises à votre compte le montant des articles, qu'en conformité de la reponse, que je vous ai faite sous le 4e 8bre d^{r}, je vous ai defalqué de celui du 20e 7bre de l'année passée et vous trouverez que vous me devez actuellement au dela de L. 6000. Pour ce qui est des sculpteurs chargés de l'exécution des quatre statues, je vois bien que vous ignorez que j'ai fait payer en dernier lieu au Sr Coustou par le colonel Baron de Goltz un

à compte de 6000 L. ou 1500 écus. Au reste vous me parlez encore de deux lustres dans le temps que sur ceux, que je vous ai commandés il ne vous reste encore à expédier qu'un seul pareil à celui que j'ai reçu en dernier lieu. Je n'attends donc que ce seul lustre n'en ayant pas besoin de d'avantage. Sur ce etc. à Potsdam le 3e Aout 1769.

Au Sr Mettra à Paris.

Comme je ne saurais me décider sur les vases pour garnitures de cheminée et autres ornements de la collection dont vous me parlez dans votre lettre du 22e Janvier d^{r}, avant que d'en avoir vu le catalogue et d'en savoir le prix, vous m'en enverrez l'un et l'autre pour voir s'il y a par hazard quelque garniture ou autre pièce qui me pourrait convenir.

Pour ce qui est des quatre statues, et dont il n'y a que trois prêtes à partir, vous attendrez que la quatrième sera pareillement achevée pour les faire partir à la fois, et c'est alors que je ferai compter aux sculpteurs le restant des accords faits avec eux, ne pouvant point me resoudre à leur faire encore des avances dans le temps qu'ils m'ont fait attendre sept années après leur ouvrage.

Au reste vous faites encore mention de deux lustres dans le temps que je ne vous en ai commendé en tout que trois; en ayant déjà reçu deux je n'attends encore, comme je vous ai déjà déclaré à deux reprises, qu'un seul pareil à celui que j'ai reçu en dernier lieu; et des que je saurai que ce troisième et dernier lustre sera parti et arrivé à Francfort sur le Mayn, je vous en ferai compter le montant. Et vous répétant au sur plus par rapport aux avances, que vous pretendez avoir faites, mes reponses du 3e Aout d^{r} et 4e 8bre 1768. Je prie Dieu etc. à Potsdam le 3e Février 1770.

Au Sr Mettra à Paris.

Comme je vois par votre lettre du 27e Mars d^{r} que les sculpteurs Coustou et Vassé ont exécuté les statues dont ils étaient chargé, et qu'ils demandent d'en être debarassé, vous pouvez faire partir ces trois statues soigneusement empaquetées, et après avoir reglé leur decompte me l'envoyer pourque je puisse leur en faire tenir le salde dans le courant du mois de Mai prochain. Sur ce etc. à Potsdam le 7e Avril 1770.

Au Sr Mettra à Paris.

J'ai reçu avec votre lettre du 10e Aout d^{r} le compte des trois statues que vous avez fait partir et qui monte à L. 27 679. Comme selon votre lettre du 26e Juin de l'année passée il ne restait dû pour ces trois statues, savoir

au Sr Coustou	L. 14 000
au Sr Vassé	» 7 000
	L. 21 000
Sur quoi niant fait payer par le colonel de Goltz au Sr Coustou	L. 6 000
ne devrait rester sur ces statues que	L. 15 000

Je vois donc à regret que les faux frais de cette commission montent presque aussi haut que tout le reste de la commission même, et n'étant d'ailleurs du tout content de la manière que vous exécutez mes ordres, revenant encore à me faire accepter ce troisième lustre, que je ne vous ai point commandé; il faut que je vous déclare, que si vous continuez sur le même pied, je pouvrais bien me pourvoir d'un autre commissionaire. Au reste vous me parlez encore du montant de votre compte dans le temps, que je n'en ai point reçu depuis deux ans et qu'alors le dernier était si confusement dressé, que je n'ai jamais pû demeler ce qui effectivement était encore dû. Il faut donc, que vous me fassiez parvenir un compte net et bien juste et ou tous ces articles, que je n'ai point reçus, et que je vous ai defalqués à diverses reprises, soient entièrement obmis, avant que je pense à vous en faire compter le salde. Cependant je prie Dieu qu'il etc. à Potsdam le 14e 7bre 1770.

REMBRANDTS PREDIGT JOHANNES DES TÄUFERS

IN DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

VON W. BODE

Rembrandts »Predigt Johannes des Täufers«, die seit wenigen Wochen aus der Sammlung des Earl of Dudley in London in die Berliner Galerie übergegangen ist, gehört zu der kleinen Zahl von Gemälden, die sich bis in die Zeit des Künstlers zurückverfolgen lassen. Rembrandts Schüler, Samuel van Hoogstraeten, ist der erste, der, soweit bisher bekannt, in seiner »Inleiding tot de hooge Schoole der Schilderkonst« (Rotterdam 1678) des Bildes Erwähnung thut. Es befand sich damals zweifellos schon in der Galerie jenes Amsterdamer Patriziers, dessen Name mit dem Rembrandts auf immer verbunden sein wird, bei dem Bürgermeister Jan Six: mit dessen Sammlung wurde es im Jahre 1702 um 710 fl. versteigert. Jans Neffe, Pieter Six, erwarb das Bild, das Dargenville noch bei ihm sah. Aus seiner Sammlung scheint es nach England gekommen zu sein. Im Anfange unseres Jahrhunderts kam es dann in die Hand des bekannten Sammlers aus der Familie Bonaparte, des Kardinals Fesch.[1]) Mit seiner Galerie wurde das Bild 1845 in Rom öffentlich versteigert und um den Preis von beinahe 80 000 Francs Eigentum des jungen Lord Ward, späteren Earl of Dudley in London. Seitdem ist es von seinem Platze im Dudley-House in Parklane nur auf kurze Zeit einmal entfernt gewesen, um auf der Ausstellung in Manchester 1857 unter den herrlichen Schätzen alter Meister, in englischem Privatbesitz zu glänzen. Burger, der es dort sah, schätzte es damals schon auf mehr als 100 000 Francs. In der Versteigerung der Galerie am 26. Juni dieses Jahres wurde es um 2500 Guineas, also nur etwa 65 000 Francs, der Berliner Galerie zugeschlagen. Eine Radierung nach dem Bilde führte J.-P. Norblin aus im Jahre 1808.

So oft das Bild genannt worden ist, ist seine Schönheit gepriesen worden. Selbst Hoogstraeten, der abtrünnige Schüler Rembrandts, welcher das Bild nur erwähnt, um seinen Meister wegen seiner »Beschränktheit« und niedrigen Auffassung zu mafsregeln, fühlt sich doch gedrungen, seine treffliche Komposition anzuerkennen. Zomer nennt das Bild in seinem Katalog der Sammlung Jan Six »zoo raer en ongemeen konstig als te bedenken is«. Dargenville, Descamps, Georges, Smith, Waagen und in neuerer Zeit Burger und Vosmaer sind alle voll ungeteilter Bewunderung für die Johannespredigt. Es braucht daher hier nicht meine Aufgabe zu sein, das Bild an seinem neuen Platze durch eine Darlegung seines künstlerischen Wertes einzuführen. Die Nachbildung in einem gelungenen Lichtdruck unserer

[1]) Er soll es, wie der Verfasser des Versteigerungs-Katalogs der Sammlung, Mr. Georges, angiebt, um 40 000 Frcs. in einer öffentlichen Versteigerung erworben haben; leider sagt er nicht, auf welcher.

Berliner Firma E. Mertens giebt dem Beschauer ein deutliches Bild von der packenden Wirkung der Beleuchtung, von dem grofsartigen Aufbau der nahe an hundert Figuren zählenden Komposition, von der ergreifenden Gestalt des Wüstenpredigers und der mannigfachen Wirkung seiner begeisterten Rede auf die um ihn versammelte Menge, deren Charakteristik kaum in einem zweiten Bilde so lebensvoll und reichhaltig gegeben ist wie gerade hier. Die Vorzüge des Bildes in der Komposition und Zeichnung, in Charakteristik und Ausdruck, in Behandlung und Wirkung sprechen aus dem Gemälde wie aus der Nachbildung. Aber das Bild stellt doch noch in verschiedenen Beziehungen Fragen an uns, deren Beantwortung nicht nur für dieses einzelne Werk, sondern für Rembrandts Kunst überhaupt von Bedeutung ist. Es ist dies zunächst schon die Frage: wann ist das Bild entstanden? und namentlich die zweite Frage: welche Bestimmung kann dasselbe gehabt haben, da es, ganz abweichend, nur in Einer Farbe (»grau in grau«) gemalt ist? Nach beiden Richtungen will ich hier etwas näher auf das Bild eingehen.

Die Frage nach der Zeit der Entstehung des Bildes scheint rasch beantwortet zu sein: giebt doch der Katalog Fesch und nach ihm Smith und Vosmaer an, dass sich die Jahreszahl 1656 neben dem Namen des Künstlers auf dem Bilde finde.[1]) Aber weder einen Namen noch eine Jahreszahl habe ich je darauf entdecken können; und jetzt, nachdem das Bild einer notwendigen Reinigung unterzogen ist, sind zwar die dem Hoogstraeten so anstöfsigen Gruppen von Hunden wieder zum Vorschein gekommen, aber keine Spur von einer Bezeichnung. Dass die Jahreszahl 1656 in der That nie darauf gestanden haben kann, lässt sich aus dem Bilde selbst beweisen. Unter den Zuhörern des Wüstenpredigers findet sich, zu seinen Füfsen gelagert und zum Bilde hinausschauend, ein junger Mann, den Kopf in die Hand gestützt und das breitkantige Barett mit langer Feder auf die Seite gedrückt: unverkennbar hat sich hier der Maler selbst wiedergegeben, wie wir ihn aus mehr als hundert eigenen Bildnissen kennen. Er erscheint im Alter von etwa dreifsig oder einigen dreifsig Jahren. Noch ein zweites Porträt aus Rembrandts nächster Umgebung entdecken wir gleich neben der Figur des Künstlers, die bekannte Gestalt seiner alten Mutter. Wie wir sie hier, in Andacht versunken, zu den Füfsen des Johannes sitzen sehen, ist sie in dem köstlichen Bildnis der Wiener Galerie dargestellt, das 1639, kurz vor ihrem Tode, entstand; ihr Aussehen, ihre Kopftracht, selbst ihre Haltung sind hier fast genau übereinstimmend.

Diese beiden Bildnisse weisen also die Entstehung in eine weit frühere Zeit als die angeblich auf dem Bilde angebrachte Jahreszahl angiebt. Zu dem gleichen Resultat kommen wir, wenn wir eine Reihe anderer Eigentümlichkeiten des Bildes in Betracht ziehen. So ist das malerische Kostüm der beiden Frauen auf der linken Seite des Bildes: der breite »Rembrandt-Hut«, die gepufften Ärmel und das eigentümliche Mieder, die bekannte Tracht, in welcher der Künstler seine (1642 verstorbene) Gattin Saskia und gelegentlich die eine oder andere Verwandte in früherer Zeit wiederzugeben pflegte. Die Lokalität im Bilde: das malerische Bergthal mit der Stadt auf der Höhe

---

[1]) Diese Datierung scheint darauf zurückzugehen, dass sich auf einem gewissen Zustand der Norblinschen Radierung, die auch Vosmaer vorlag, die Jahreszahl 1656 neben der Bezeichnung Rembrandt fc. oder fc. findet. Hillemacher führt in seinem Katalog der Radierungen Norblins nur einen Zustand auf mit der Bezeichnung: »N. f. 1808, d'après Rembrandt«. Ich bemerke noch, dass diese Reproduktion nicht in Schwarzkunst ausgeführt ist, wie Vosmaer angiebt, sondern als reine Radierung.



REMBRANDTS PREDIGT JOHANNES DES TÄUFERS

IN DER KÖNIGLICHEN GALERIE ZU BERLIN.

18



und dem Viadukt, durch dessen hohe Bogen ein Fluss nach dem Vordergrund zu herabstürzt, findet sich in ähnlicher Weise in verschiedenen Landschaften, die ums Jahr 1638 entstanden sind, namentlich in der Gewitterlandschaft zu Braunschweig. Die drei jüdischen Rabbiner und Priester im Vordergrunde des Bildes, deren Gruppe sich dunkel und unheimlich von der hellbeleuchteten Schar der Andächtigen abhebt, kommen in der gleichen Rolle als Ankläger und Verräter im grofsen »Ecce homo« vom Jahre 1636 vor. Andere Gestalten haben mit den Figuren im »Tode der Maria«, im »Mardochäus«, in der grofsen »Darstellung im Tempel« und anderen figurenreichen Kompositionen seiner Radierungen, wie in verschiedenen Bildern, welche Ende der dreifsiger Jahre entstanden, die auffallendste Verwandtschaft, wie sie auch in der ganzen Auffassung, Anordnung und Empfindung auf die gleiche Zeit der Entstehung schliefsen lassen. Nach allen diesen Anzeichen werden wir die Johannespredigt mit grofser Wahrscheinlichkeit in oder um das Jahr 1637 oder 1638 ansetzen können.

Die eben genannte Radierung des grofsen »Ecce homo« bietet auch nach einer anderen Richtung eine interessante Beziehung zu unserem Gemälde und führt uns dadurch zu der zweiten Frage: welche Bestimmung kann das Bild gehabt haben? Aufser der bekannten Radierung ist nämlich auch ein Gemälde Rembrandts von ganz gleicher Komposition und Gröfse vorhanden, welches in der gleichen Weise wie die »Johannespredigt« einfarbig gemalt und mehr oder weniger skizzenhaft behandelt ist. Dass wir darin nicht die Skizze für ein Gemälde, sondern die Vorlage für die Radierung vor uns haben, kann nicht zweifelhaft sein: die Durchführung der Hauptfiguren, bei denen von Skizze nicht mehr die Rede sein kann, die völlige Übereinstimmung zwischen Bild und Radierung, wie die gleiche Gröfse derselben stellen dies überzeugend fest. Auch hat die neuere Kritik von Rembrandts Radierwerk festgestellt, dass eine Reihe der früheren, voll und echt mit seinem Namen gezeichneten Radierungen, namentlich solche von gröfserem Umfange, wohl unter seiner Leitung, aber im Wesentlichen von Schülern ausgeführt worden sind. Die Abweichungen von Rembrandts eigener Technik, eine gewisse Trockenheit und Mangel an Feinheit der Empfindung in einzelnen Teilen derselben, gegenüber den zweifellos eigenhändigen Arbeiten des Meisters, sind die mit Recht dafür angeführten Gründe, dass hier nur Werkstattarbeiten vorliegen, die der Meister unter seinem Namen ausgeben durfte, weil er die Arbeit leitete und verbesserte — »retouchierte«, wie er selbst auf einigen dieser Blätter angiebt. Unter diesen Radierungen steht gerade der grofse »Ecce homo« mit obenan; dass dieses Blatt so wirkungsvoll und vollendet ist, erklärt sich nicht zum wenigsten aus der sorgfältigen, für den Stecher besonders günstigen Vorlage Rembrandts.[1])

Ein derartiges Zusammenarbeiten mit Schülern bei der Ausführung von Gemälden, wie in der Wiedergabe derselben durch den Stich, ist uns bei Rubens bekannt und entsprach dessen ganzer Richtung. Für Rembrandts persönliche und innerliche Empfindung und für seine ganz eigenartige Arbeits- und Behandlungsweise erscheint uns ein solches werkstattmäfsiges Schaffen von vornherein ausgeschlossen: ein aufmerksames Studium seiner Werke belehrt uns aber, dass Rembrandt eine, wenn auch nur kurze Zeit in seiner Laufbahn hatte, in der die Art seines künstlerischen Schaffens der seiner grofsen Antwerpener Zeitgenossen verwandt ist. Der junge Leydener Künstler hatte bald nach seiner Übersiedelung nach Amsterdam einen Ruf

[1]) Das Bild, im Besitz von Lady Ellesmere in London, trägt die Jahreszahl 1634, der erste Zustand der Radierung ist von 1635, die späteren sind von 1636.

erlangt, der alle seine Landsleute in den Schatten stellte und die aufwachsende Künstlerschaft ihm zuwandte. Er hatte daher in dem Hausstande, den er mit seiner jungen hübschen und reichen Gattin Saskia Uylenborch begründete, eine beträchtliche Zahl von Schülern um sich versammelt, und Zahl und Umfang der Aufträge legten es ihm nahe, seine Schüler auch bei seinen eigenen Arbeiten heranzuziehen. In dieser Zeit der ersten Begeisterung und des jugendlichen Kraftgefühls, auf der Höhe seines Glückes und Erfolges geht der Künstler nicht auf das Intime, nicht auf die Schilderung stillen Seelenfriedens aus, als dessen Meister wir ihn sonst kennen: das Grofse und Gewaltige, den Ausbruch der wildesten Leidenschaften und die gewaltsamsten Bewegungen strebt er wiederzugeben und berührt sich auch darin mit dem grofsen vlämischen Meister; wohl nicht ohne einen gewissen Einfluss desselben, da seine Werke wie die seiner Schüler ihm in den Amsterdamer Kabinetten jedenfalls in beträchtlicher Zahl zugänglich waren. Und wie in der Auffassung, in Richtung und Motiven, so hat Rembrandt auch in der Art der Arbeit, in der Ausführung seiner Werke in dieser Zeit eine gewisse Verwandtschaft mit dem sonst als Mensch wie als Künstler so sehr von ihm verschiedenen Rubens. Vielleicht verdankt er diesem auch die Anregung zu jenen einfarbigen Skizzen, jenen groutjes — wie sie die Holländer nennen —, welche Rubens wie van Dyck und andere seiner Schüler fast regelmäfsig als Vorlage für ihre gröfseren Kompositionen anzufertigen pflegten; ganz besonders auch als Vorlage für den Stich. Verdankt doch der Stich seine glänzende Entwickelung in den spanischen Niederlanden gerade der Anregung durch Rubens, der Wiedergabe zahlreicher seiner Gemälde durch Künstler, die nach seiner Anleitung und unter seiner Aufsicht arbeiteten.

Rembrandt hatte schon in weit jüngerem Alter als Rubens Künstler gefunden, welche seine Kompositionen im Stich wiedergaben: waren es doch gerade seine frühesten Arbeiten, die — wie wir jetzt wissen — seinen Ruhm unter seinen Landsleuten so rasch und nachhaltig verbreiteten. Als er noch nicht fünfundzwanzig Jahre zählte, hatte der junge Leydener Maler schon seinen eigenen Stecher in Jan Jorisz van Vliet. Gewiss war für diesen die »neue Kunst« eine besondere Anziehung, aber er hatte dabei zum mindesten ebenso sehr den Vorteil im Auge, welcher ihm durch die Popularität der Kompositionen aus den Nachbildungen erwuchs. Als nun Rembrandt zu Anfang des Jahres 1632 nach Amsterdam übersiedelt war, um dort in grofsem Mafse zu schaffen, und zahlreiche Schüler um sich zu sammeln begann, suchte er für sich selbst diesen Vorteil aus den vielbegehrten Nachbildungen seiner Gemälde zu ziehen und machte sich dabei zunächst das zu Nutze, was er von Vliet gelernt hatte. Seiner rastlos schaffenden Phantasie musste es widerstreben, seine Kompositionen selbst zu wiederholen, auch wenn er die Zeit dazu gehabt hätte; er benutzte daher zu solchen Nachbildungen seine Schüler, denen er dabei in ausgiebigster Weise an die Hand ging. Anfangs legte er diesen Radierungen einfach seine Bilder zu Grunde, gerade wie es Vliet gemacht hatte; ja, gelegentlich scheint er sogar ein ausgeführtes Bild nur als Vorlage für die Radierung gemalt zu haben; so die kleine Diana im Bade, welche kürzlich Mr. E. Warneck bei der Versteigerung Hulot in Paris erwarb. Bei diesen Nachbildungen wird der Künstler gefunden haben, dass die Übersetzung aus dem Farbigen ins Farblose, aus seiner ganz malerischen Technik in den Stich seinen Schülern mancherlei Schwierigkeit bot. Dies führte ihn für die bedeutenderen Stiche, die er in den Handel zu geben beabsichtigte, zu jenen farblosen Vorlagen für die Stecher, wie er sie von Rubens und van Dyck und unter seinen holländischen Landsleuten von dem für den Stich

und die Buchillustration vielbeschäftigten A. van der Venne kannte. Gewiss war es ihm dabei auch eine eigene Freude, ganz auf Zeichnung, Modellierung, Ausdruck und Helldunkel hinzuarbeiten und auch ohne Farben, nur mit kalten grauen und warmen braunen Tönen eine farbige Wirkung zu erzielen. Auch lag ein entschiedenes Zurücktreten der Lokalfarben, eine gewisse Farblosigkeit gerade damals in der Richtung des Künstlers, aus der diese »groutjes« mit hervorgegangen sein mögen, wie diese Richtung andererseits durch sie auch zugleich wird gefördert worden sein.

Wie jetzt eine gröfsere Zahl von Radierungen, die von Rembrandt bezeichnet sind und unter seinem Namen in den Handel gegeben wurden, als solche unter Rembrandts Leitung nach seinen Kompositionen von Schülern ausgeführte Arbeiten anerkannt sind, so lassen sich auch derartige grau in grau gemalte Vorlagen für den Stich in nicht unbeträchtlicher Zahl nachweisen. Aufser dem »Ecce homo« bei Lady Eastlake vom Jahre 1634 und der »Johannispredigt« in der Berliner Galerie (um 1637/38) ist das kleine grau in grau gemalte Bild in der Galerie Six zu Amsterdam, »Joseph, Träume erzählend«, als Vorlage für die Radierung von 1637 gesichert. Ferner wird die kleine Skizze der Kreuzabnahme in der National Gallery zu London im Katalog als eine solche Vorlage für die Radierung bezeichnet; freilich ohne genügenden Anhalt, wie ich glaube, da sie nach meiner Erinnerung mit keiner Radierung von Rembrandt oder einem seiner Schüler übereinstimmt. Ein anderes kleines Bild der Art, die Grablegung Christi darstellend, fand ich kürzlich in der Bibliothek der Universität zu Glasgow, etwa im Jahre 1634 oder 1635 gemalt. In dem Inventar von Rembrandts Versteigerung finden sich sodann verschiedene solcher »groutjes« (darunter auch das »Ecce homo« von Lady Eastlake), und ebenso begegnen sie uns wiederholt in anderen Auktionsverzeichnissen des XVII Jahrhunderts.

Ob diese »groutjes« alle oder auch nur der Mehrzahl nach als Vorlage für die Radierung entstanden, ist nach den dürftigen Beschreibungen der Auktionskataloge nicht zu entscheiden. Ich möchte dies aber auch von vornherein nicht einmal für wahrscheinlich halten. Die historische Betrachtungsweise ist ja darauf angewiesen, aus dem Einzelnen Schlüsse für das Allgemeine zu ziehen, aber sie verfällt dadurch nur zu leicht in den Fehler, das Genie in die Zwangsjacke der Schablone stecken zu wollen. Ein echter Künstler wiederholt sich nie, überrascht in jedem Werke wieder durch neue Auffassung, neue Erfindung. Dies gilt ganz besonders von einem so eigenartig schöpferischen Genius wie Rembrandt; jedes seiner Werke will besonders betrachtet, will eigens studiert sein. Auch seine grau in grau gemalten Bilder verlangen jedes seine besondere Beurteilung. Schon die oben nicht mitgenannte »Landes-Eendracht« im Boymans-Museum zu Rotterdam, gleichfalls ein »groutje«, hat in seinem Umfange wie in der gleichmäfsigen Breite der Behandlung so viel Abweichendes, dass wir das Bild schwerlich als Unterlage für den Stich, sondern wohl als den Entwurf zu einer Dekoration oder dergleichen zu betrachten haben. Ein anderes ganz kleines Bild dieser Art, der »barmherzige Samariter«, im Besitz von Herrn Alfred Thieme in Leipzig, ist nach der ganz unbestimmten malerischen Andeutung der Komposition als erste Idee für ein Gemälde, vielleicht als Skizze zu dem bekannten Louvre-Bilde des gleichen Motivs zu betrachten; der Künstler wollte sich hier anscheinend zunächst über die Beleuchtung und die Verteilung von Licht und Schatten klar werden. Andere Gesichtspunkte kommen wieder bei anderen dieser grau in grau gemalten Skizzen in Betracht.

Wenn man mir in den obigen Ausführungen im Wesentlichen beistimmen, wenn man insbesondere die »Johannespredigt« als Vorlage für die Radierung gelten

lassen wird, so liegt doch der Einwurf nahe: warum ist denn eine Radierung nach dem Bilde nicht vorhanden? Man sollte die Ausführung derselben in der That gerade bei diesem Entwurf mit Bestimmtheit erwarten, da Rembrandt daran zu verschiedenen Zeiten gearbeitet und ihn im einzelnen Teil so sehr durchgeführt hat, wie keine andere seiner Skizzen. Die »Johannespredigt« war ursprünglich wesentlich kleiner, wie wir sie jetzt vor uns sehen; diese erste Komposition war in der Durchführung aufserordentlich sorgfältig angefangen und vielleicht auch zu Ende geführt. Später — es können Monate und vielleicht selbst ein oder zwei Jahre darüber hingegangen sein — hat Rembrandt die Leinwand des Bildes ringsum um etwa zehn Centimeter angestückt, dann auf Holz aufgeklebt und die Komposition sehr erweitert, jedoch in ganz skizzenhafter Weise. Dabei sind auch in dem alten Bilde einzelne Köpfe und Figuren, ja ganze Gruppen in derselben flüchtigen Weise verändert und übermalt worden. Auch die Handzeichnungen Rembrandts bieten uns gerade für dieses Werk eine Reihe von Studien, welche sein besonderes Interesse an der Arbeit beweisen. Die grofsartige Gruppe der drei jüdischen Priester, l'impayable trio, wie sie Vosmaer nennt, hat er in der verschiedensten Weise entworfen, wie die Zeichnungen No. 16 und 78 in Lippmanns Werk beweisen. In der Gruppe mit der reich geschmückten jungen Mohrin besitzt Herr Adolf von Beckerath in Berlin den ersten Entwurf (Lippmann, No. 195; wahrscheinlich den Entwurf für die erste Redaktion, da der Künstler gerade an dieser Stelle mehrere Figuren später übermalte).[1]) Ja, wir besitzen sogar eine Skizze Rembrandts für den Rahmen, den er zu diesem Bilde plante oder ausführen liefs; eine Skizze einzig in ihrer Art, die in ihrer barocken schweren Wirkung nicht gerade dazu reizt, den Rahmen jetzt nach diesem Entwurfe neu herstellen zu lassen (Lippmann, No. 172a, im Besitz von M. Léon Bonnat in Paris). Alle diese sorgfältigen Vorbereitungen wie die wiederholte Inangriffnahme der Skizze sollte, wie gesagt, auf eine Ausführung der Radierung danach schliefsen lassen. Bisher ist eine solche aus Rembrandts Zeit nicht bekannt geworden. Möglich wäre ja, dass trotz aller Vorbereitungen doch die Ausführung aus uns unbekannten Gründen unterblieb; möglich aber auch, dass die Radierung in Wahrheit vorhanden, aber bisher unbeachtet geblieben ist; denn unsere Bekanntschaft mit den Radierern der Rembrandtschen Schule ist noch eine sehr ungenügende. Es ist dies ein dankbares Feld für das Studium, bei dem auch die Kenntnis des grofsen Meisters selbst nur gewinnen wird.

---

[1]) Die dicke hässliche Person, links zu den Füfsen des Johannes, die zu schlafen scheint, ist eine Magd oder Amme des Rembrandtschen Hauses, wie eine Zeichnung des Stockholmer Kabinets beweist (Lippmann, No. 131). Wir haben in ihr wohl nicht das Abbild der in letzter Zeit oft genannten »Trompeterswitwe«, der Wärterin von Titus, sondern eher eine Vorgängerin derselben im Dienste Rembrandts zu sehen.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 2567

